la ceruri, mulţumită sacrificiului Mântuitorului care a învins păcatul şi moartea omenirii. Nu este vorba deci despre o *Judecată de apoi* tradiţională *(Căderea păcătoşilor* nu este reprezentată), ci mai degrabă despre un triumf al graţiei asupra păcatului, fapt predicat de evanghelişti şi prorocit de Vechea Lege. Acesta este motivul pentru care Pontormo a alăturat atât de insolit, pe acelaşi perete, *Facerea Evei* — început al păcatului — şi *Triumful Mântuitorului,* finalul acestei drame (...). Nu este exclus ca Pontormo să fi fost inspirat aici de doctrina lui Valdes: disculparea prin simpla credinţă în sacrificiul lui Cristos. *Cristos în glorie* al lui Pontormo este, într-adevăr, în acelaşi timp Cristul Patimilor, ale căror instrumente sunt ţinute de îngerii care-l înconjoară/"[1]

Citind iconografia Corului conform acestui substrat doc- trinal, De Tolnay va propune următoarea înlănţuire a scenelor: în registrul superior (de la stânga la dreapta): Cain şi Abel, Evangheliştii, Adam şi Eva muncind, Izgonirea din rai, Cristos în glorie şi Facerea Evei, Păcatul, Jertfa lui Avraam, Moise, Noe. în registrul inferior: Potopul, Doi morţi cu torţa aprinsă, înălţarea sufletelor, Doi morţi (bis), învierea.

In „Addenda" din 1963, după descoperirea desenului de la Bergamo, De Tolnay va aduce noi completări. Dat fiind faptul că *Jertfa lui Avraam* este reprezentată în desenul pregătitor ca aflată între două ferestre, locul său nu putea fi în apropierea peretelui de fundal, ci în mijlocul peretelui drept. Desenul de la Uffizi (6568) este considerat ca o ilustraţie a pasajului veterotestamentar (Facerea, 17, 1-8), unde se povesteşte cum „Dumnezeu a schimbat numele lui Avraam“, şi a celui (Facerea, 15) în care este amintit „pactul lui Dumnezeu cu Avraam"[2].

In consecinţă, savantul se vede constrâns să opereze anumite permutări în economia registrului superior: compoziţia peretelui de fundal rămâne neschimbată, dar peretele din stânga este acum considerat ca fiind compus din următoarele scene: *Adam lucrând pământul, Jertfa lui Cain şi Abel (Evangheliştii* sunt „mutaţi“ în registrul inferior), apoi, ca o scenă de sine stătătoare, *Uciderea lui Abel*, în imediata vecinătate a peretelui de fundal. Pe peretele stâng, în registrul superior, De Tolnay aşază *scenele cu Avraam, Moise şi Noe* care, toţi, „au predicat Mântuirea prin graţie“.

„Aceste observaţii cu privire la locul diferitelor scene în cadrul Corului" — scrie De Tolnay — „nu schimbă în esenţă interpretarea de ansamblu a ciclului, pe care am propus-o în 1951. Ciclul lui Pontormo era probabil o alegorie religioasă a eternei drame a sufletului omenesc: crearea sa pe peretele altarului, căderea pe peretele stâng, învierea finală pe peretele drept şi pe cel al altarului".

Meritele reconstituirii lui De Tolnay nu pot fi puse la îndoială. El este cel care a înfruntat pentru prima oară problema substratului cultural al decoraţiei de la San

---

1 Ch. De Tolnay, „Les fresques...“, *op. cit.,* p. 49.

2 Ch. De Tolnay, „Un disegno...“, *ed. cit.,* p. 45.

Lorenzo, sprijinindu-se pe o interpretare atentă a documentelor. Cu toate acestea, ipoteza sa rezultă a fi, în ansamblul ei, incertă. Lipseşte explicarea doctrinală a altor scene importante, cum ar fi de pildă cea a *Martiriului Sfântului Laurenţiu,* care făcea parte din proiectul iniţial al lui Pontormo, sau cea a perechilor de *putti îmbrăţişaţi.* Lipseşte o clasificare convingătoare a problemelor ridicate de scena centrală *(Cristos în glorie, Dumnezeu Tatăl, Facerea Evei)*[1], este respinsă prea abrupt descrierea lui Vasari, destul de fidelă, pe cât se pare, în ceea ce priveşte înlănţuirea scenelor în partea stângă a registrului superior. Dublarea scenelor cu Abel şi Cain este de asemenea infirmată de desenele pregătitoare ale lui Pontormo, în care *Jertfa* şi *Uciderea lui Abel* sunt reprezentate

1 Tolnay notează însă că în acest caz „iconografia aminteşte de *Triumfurile religioase* din secolul al XV-lea şi mai ales de *Triumful lui Cristos* de Tiţian (gravură în lemn), unde găsim, printre eroii Vechii Legi, aceleaşi personaje care joacă rolul de protagonişti şi în fresca lui Pontormo" („Les fresques*ed. cit.,* p. 52, n. 17).

la un loc; așezarea *Celor patru evangheliști,* în registrul inferior, este și ea prea puţin convingătoare și, în fine, nu se explică, prin doctrina valdesiană, importanţa scenei *Potopului.* Nici problema scenei *Jertfei lui Avraam* și a desenului de la Bergamo (fig. IX) nu este pe deplin rezolvată. De Tolnay observă, pe drept cuvânt: „Este curios că nu doar fiul care trebuia să fie jertfit, dar și tatăl stă pe altarul de sacrificiu: acest lucru conferă scenei o calitate plastică deosebită, iar grupul apare ca o sculptură așezată pe un soclu."[1] Care este însă semnificaţia doctrinală a acestei erezii iconografice, De Tolnay nu ne spune.

Explicând iconografia lui Pontormo prin gândirea lui Valdes, care a avut o influenţă atât de importantă și asupra lui Michelangelo, nu se reușește surprinderea caracterului insolit al operei lui Pontormo, care este antimichelangiolescă și, de fapt, într-o anumită măsură, și antivaldesiană. Pontormo ţintea tocmai spre *o alta* soluţie dată problemei mântuirii, diferită de cea prezentă în *Judecata de apoi* a lui Michelangelo.

Un pas înainte important este făcut de Janet Cox-Rearick în lucrarea sa dedicată desenelor lui Pontormo.[2] Doamna Cox-Rearick, căreia îi revine și meritul de a fi descoperit textul lui Cirri, consideră desenul de la Uffizi 6568 F (fig. X) ca un prim proiect pentru *Jertfa lui Avraam*, iar desenul de la Bergamo (fig. IX) ca pe o ilustrare finală definitivă. In reconstituirea propusă în această lucrare, *Adam și Eva muncind* sunt așezaţi pe peretele din dreapta, în imediata vecinătate a intrării în cor, iar *Cei patru evangheliști* sunt așezaţi pe peretele stâng și tot aici *scena cu Moise.* Doamna Cox-Rearick observă că unica scenă neilustrată prin desene este *Binecuvântarea seminţiei lui Noe.* Dar Vasari însuși amintea prezenţa lui Noe în scena *Potopului* din registrul inferior. Nu se poate deci exclude o confuzie a lui Vasari cu privire la figura patriarhului care, spune doamna Cox-Rearick, apărea probabil doar în registrul inferior. In acest caz rămâne însă nerezolvat unul dintre spaţiile registrului superior.

Părerea acestei cercetătoare este că peretele stâng reflectă o complexă simbolistică a păcatului, a răului și a pedepsei, căreia i se opun (pe peretele drept) sacrificiul uman, operele omului și promisiunea de mântuire. Observaţiile acestea ni se par acceptabile în ansamblul lor, chiar dacă ele nu se mai integrează doctrinei valdesicne, așa cum ar fi vrut De Tolnay. Fără să fie eronată, interpretarea doamnei Cox-Rearick, ca și cea a lui De Tolnay de altfel, nu poate fi considerată ca suficientă. Adevăratele premise ideologice ale decoraţiei Corului plutesc încă în vag.

în monografia sa dedicată lui Pontormo, Kurt W. Forster[3] urmează în linii mari reconstituirea lui De Tolnay, subliniind ipotetica legătură a lui Pontormo cu

1 Ch. De Tolnay, „Un disegno...", *op. cit.,* p. 43.

2 J. Cox-Rearick, *op. cit.,* pp. 318-327.

3 K.W. Forster, *ibidem*.

mişcarea Spiritualilor. Cercetătorul observă pe drept cuvânt că figura lui Cristos se distanţează de tipologia lui Crist-Judecător, fapt care influenţează şi lectura celorlalte sccne. Ca atare, el propune următoarea înlănţuire a scenelor în registrul superior: *Cain şi Abel, Adam şi Eva muncind, Noe, Izgonirea din rai, Cristos în glorie* şi *Facerea Evei, Păcatul, Cei patru evanghelişti, Jertfa lui Avraam, Moise.* In ceea ce priveşte semnificaţia de ansamblu a decoraţiei, Forster, fără să se îndepărteze prea mult de De Tolnay, socoteşte că este vorba despre o istoric a omenirii văzută sub specia păcatului şi a redempţiunii.[1]

în reconstituirea pe carc o propune Forster rămân multe puncte obscure. Cel mai surprinzător lucru este accla că ccr- cetătorul nu ia în consideraţie faptul că şi registrul inferior avea, în partea sa centrală, două ferestre. Lipseşte astfel integrarea scenei *Martiriul Sfântului Laurenţiu* în ansamblul iconografic al decoraţiei. Dubla imagine a *puttilor îmbrăţişaţi* este şi ca neglijată şi considerată un simplu capriciu decorativ, ceea ce este aproape imposibil într-o decoraţie atât de complex construită din punct de vedere simbolic. In fine, interpretarea lui Forster, asemenea celei a lui De Tolnay, nu ne clarifică adevăratul raport existent între ultima operă a lui Pontormo, gândirea Spiritualilor şi cea a lui Michelangelo.

Ultima contribuţie critică la care trebuie să ne oprim este cea semnată de Anna Forlani-Tempesti.[2] Cercetătoarea îşi exprimă dubiile în legătură cu problema desenului 6569 F, de la Uffizi, care este considerat în cele din urmă ca o primă formă a *Jertfei lui Avraam*. Dar contribuţia cea mai importantă adusă de Anna Forlani-Tempesti priveşte compoziţia peretelui de fundal, mai precis a registrului inferior: „Pare un fapt sigur“, scrie cercetătoarea, „că şi acest registru, ca şi cel superior, avea două ferestre şi că decoraţia lui Pontormo ocupa atât cele trei spaţii determinate de ferestre, cât şi zona de sub ele. Conform reconstituirilor anterioare, zona dintre ferestre ar fi conţinut reprezentarea *înălţării sufletelor,* iar cele două zone la stânga şi la dreapta ferestrelor ar fi fost ocupate, fiecare, de câte *un schelet,* în timp ce spaţiul de dedesubt ar fi conţinut scena *Martiriului Sfântului Lau- renţiu.* Or, ni se pare prea puţin convingător că în spaţiile laterale, care trebuie să fi avut o dimensiune deloc neglijabilă, ar fi fost reprezentate doar nişte schelete; pe de altă

1 Vezi idem, „Pontormo, Michelangelo and the Valdesian Move- ment“, în *XXI Internationaler Kongress für Kunstgeschichte,* Bonn, 1964, II, pp. 161-185.

2 Anna Forlani-Tempesti, *op. cit.,* pp. 70-86.

parte, Vasari se exprimă cu claritate că *Martiriul Sfântului Laurenţiu* se afla « între ferestre, într-un spaţiu care rămăsese nepictat». Ar fi straniu ca acest spaţiu să fi fost decorat atât cu *înălţarea sufletelor la ceruri* (fig. XIV), cât şi cu *Martiriul Sfântului Laurenţiu* (fig. XV). Recitind textul lui Vasari, se poate însă detecta o ordine diferită de cea luată în consideraţie până acum: adică între ferestre, *Martiriul*; în cele două zone laterale şi în cea de jos, *înălţarea sufletelor,*

alcătuite din două grupuri care se terminau, fiecare, în parte, cu câte un schelet. Textul vasarian, care spune că « în fața altarului, între ferestre, adică în fâșia din mijloc, se află pe fiecare parte câte un şir de nuduri » (adică *înălțarea sufletelor),* poate fi interpretat în sensul că « fâșia din mijloc » desemnează peretele central în general, şi nu neapărat zona dintre ferestre, şi că, prin urmare « pe fiecare parte » vrea să spună « pe marginile peretelui », adică în spaţiul extern ferestrelor şi nu în cel intermediar. *Martiriul* s-ar afla prin urmare « între ferestre », unde se afla încă la moartea lui Pontormo « un spaţiu nepictat», adică neocupat de şirul sufletelor care se înalţă..."[1]

Contribuţiile cele mai recente se folosesc de ipotezele lui De Tolnay şi de cele ale doamnei Cox-Rearick. Merită însă să amintim observaţia lui Luciano Berti[2] cu privire la problema celor două schiţe — atât de diferite între ele — ale *Jertfei lui Avraam*. Desenul de la Uffizi (fig. X), după părerea sa, ilustrează un moment aparte al istoriei lui Avraam, şi anume cel imediat posterior jertfei ratate, adică *Binecuvântarea seminției lui Avraam*. Acest lucru ar explica în fond confuzia lui Vasari care aminteşte scena, neverificată de documente, a *Binecuvântării seminției lui Noe?*

3. Ipoteza ermetică

Ajunşi aici, ni se pare că o clarificare reală a testamentului pictural al lui Pontormo poate avea şanse de izbândă doar integrând această ultimă strădanie a artistului în ansamblul

ideatică, cercetătoarea se vede însă constrânsă să nege ordinea scenelor, stabilită de Janet Cox-Rearick: în spaţiul dintre ferestre şi peretele de fundal (partea dreaptă) este introdusă scena *Victoriei lui David asupra lui Goliat,* fapt care duce la mutarea *Celor patru evangheliști* în registrul inferior, peretele central. Lucrul produce desigur nedumeriri, înainte de toate, *Cei patru evangheliști* (desenul de la Uffizi 6750 F) nu este singura scenă din registrul superior care urmează o compoziţie pe verticală. Desenele cu Moise (scenă care juca rolul de pandant al *Celor patru evangheliști)* — Uffizi 6749 Fr și 6508 — au același tip de compoziţie. Identificarea desenului de la Uffizi 6568 F cu scena privind *Victoria lui David asupra lui Goliat,* scenă în care —

1 *Ibidem,* pp. 84-85, n. 11.

2 L. Berti, *Pontormo. Disegni scelti e annotati da...,* La Nuova Italia, Florenţa, 1965 (ed. a II-a, 1975), fişa LX.

spune autoarea — culminează discursul dantesc al lui Pontormo, este aleatorie. Nici o descriere scrisă a frescelor nu amintește o scenă cu acest titlu. Din observaţiile doamnei Petrovă trebuie să reţinem totuşi concordanţa dantescă (dar de fapt biblică) între *Facerea Evei* și *Cristos în glorie* (*cf. Paradisul,* XIII).

Contribuţia Raffaelei Corti continuă interpretarea reformisto- valdesiană, pe linie De Tolnay-Forster. Paginile cele mai demne de atenţie sunt cele privitoare la personalitatea lui Pier Francesco Ricci, majordomul ducelui, prior Ia San Lorenzo și cvasicomitent al lui Pontormo. Faptul că Ricci era în posesia unei cărţi de inspiraţie valde- siană (anonimul *Beneficio di Cristo,* Veneţia, 1543) nu este însă un amănunt de o atare importanţa încât să ne oblige a crede că Pontormo s-a inspirat tocmai din acest text. Probabil Ricci nu avea doar o singură carte!

Pontormo era la curent cu disputele religioase ale vremii, lucru ce rezultă de altfel cu destulă claritate din referirile la *Epistolele* lui Pavel, atât de îndrăgite de valdesieni. Ricci era probabil *unul* dintre acei „oameni docţi și literaţi" amintiţi de Vasari.

Reţinem din acest articol sugestiile privitoare la structura discursului iconografic pontormesc — structură antitetică —, fapt indubitabil și după părerea noastră. Alte observaţii ne par mai puţin întemeiate: scena de sub *Cristos în glorie* nu este *Facerea lui Adam și a Evei,* cum continuă să susţină Raffaela Corti, ci *Facerea Evei.* Scena de pe peretele drept al registrului inferior nu este *Judecata de apoi,* ci, cum clar se exprimase deja Vasari, *învierea morţilor.* Chiar mai mult, ni se pare operei sale, în ambianţa ideologică a vremii şi în cea psihologică a ultimilor ani ai vieţii sale.

Trebuie deci să ne reîntoarcem la documente, spre a le reciti din acest unghi de vedere. Istoria comenzii decoraţiei Corului de la San Lorenzo este plină de accidente. După Vasari, însărcinarea lui Pontormo cu această importantă comandă ducală s-ar datora în mare parte intervenţiei lui *messer* Pier Francesco Ricci, majordomul ducelui Cosimo. Zvonurile răspândite în epocă merg însă și mai departe: „Spun unii“, notează Vasari, „că văzând Iacopo că i-a fost încredinţată această operă în ciuda faptul că Franccsco Salviati, pictor de mare renume, se afla la Florenţa şi săvârşise în mod fericit picturile din Sala Palatului, unde odinioară se ţineau audienţele Signoriei, ar fi spus că va arăta el cum se desenează, se pictează şi se lucrează *a fresco;* şi, în afară dc aceasta, că ceilalţi pictori nu erau decât nişte oameni de duzină, și alte cuvinte asemănătoare, orgolioase și prea insolente"[1].

1 Vasari, Viaţa lui Pontormo, op. cit., p. 137.

Aceasta a fost, pe cât se pare, o ieşire reală a „modestului şi curtenitorului" Pontormo, ieşire care nu i-a fost iertată de către istorici. în *Dicționarul* său, Milizia afirmă fără ocolişuri : „I-a furat lui Salviati comanda decorării Capelei de la San Lorenzo."[1]

Faptele de cronică nu se opresc aici: Pontormo — se spune — nu numai că s-a încăpăţânat să obţină pe căi ascunse marea comandă, nu numai că se lăuda că îşi va întrece toţi contemporanii, dar aspira chiar la uzurparea locului pe care-l deţinea „divinul" Michelangelo în conştiinţa contemporanilor săi: „închipuindu-şi... el că această operă ar trebui *să-i întreacă* pe toţi pictorii şi, poate, chiar, pe cât se vorbea, pe Michelangelo... "[2]

Faptul merită însă toată atenţia, deoarece intervine în miezul problematicii începutului manierismului florentin şi sfârşeşte prin a face parte din istoria picturală a evoluției lui Pontormo şi a psihologiei sale. Raportul cu Michelangelo rezultă, la o analiză atentă, plin de tensiuni şi contradicţii. Aceasta ni se pare a fi cealaltă faţă a acelei ambigue atitudini manieriste în faţa operei michelangioleşti, presărată cu alte fapte de cronică, cum ar fi cele privitoare la Baccio Bandinelli sau la El Greco.[3]

Analiza autoportretelor lui Pontormo, făcută de către Berti, demonstrează cât de tensionat era raportul său cu Michelangelo. Pontormo, cu toate că „avea trăsături foarte frumoase", se forţează, într-o acută criză de identitate, combinată cu un complex de ură-iubire, să se asemene cât mai mult cu „divinul", dar, după cum bine se ştie, urâtul Michelangelo. In ceea ce priveşte decoraţia de la San Lorenzo, lucrurile sunt şi mai grave. Se ştie că înainte de Pontormo, şi înainte de Salviati, comanda decorării absidei îi fusese rezervată lui Michelangelo.[4]

Ajunşi aici, ni se pare justă observaţia lui Berti care vedea în

1 F. Milizia, *ibidem.*

2 Vasari, *ibidem,* p. 158.

3 Vezi V.I. Stoichiţă, *Pontormo..., op. cit.,* pp. 80-82.

4 A se vedea scrisoarea lui Fattucci către Michelangelo, din 23 februarie 1526, în C. Frey, *Sammlung ausgewdhlter Bnefe an Miche- lagniolo,* Berlin, 1899, p. 274.

Corul de la San Lorenzo „Sixtina negativă" a lui Pontormo[1], fără ca autorul să meargă însă mai departe, spre o descifrare în acest sens a decoraţiei.

Substratul ideatic al operei îl lăsa perplex şi pe Vasari: „...cunu am putut pricepe niciodată doctrina acestei scene, adică ce a vrut el cu adevărat să înfăţişeze în partea aceea unde se află Cristos, care reînvie morţii, iar dedesubt Dumnezeu Tatăl, care îi face pe Adam şi pe Eva, cu toate că ştiu că Iacopo avea multă imaginaţie şi că întreţinea relaţii cu oamenii învăţaţi şi literaţi."[2] întreaga operă îi apare ca făcută „după cum îi venea lui, cu atâta melancolie şi cu atât de puţină satisfacţie pentru cel ce priveşte, încât m-am hotărât, neînţelegând-o — deşi sunt pictor — să o las spre a fi judecată de cei ce o vor vedea; căci eu am simţit că înnebunesc acolo înăuntru şi că-mi pierd minţile, aşa cum îmi pare că în acei unsprezece ani, cât a lucrat, a dorit să se smintească el însuşi şi pe oricine vede această pictură cu figurile făcute în acest fel"[3].

Să căutăm acum concluzia care urmează observaţiilor lui Vasari. Pontormo a făcut tot posibilul pentru a obţine comanda decorării Corului, fiind sprijinit de majordomul ducelui; voia să demonstreze că ceilalţi pictori erau „oameni de duzină" (şi ni se parc că demonstraţia viza în primul rând bogăţia simbolică a operei şi abia apoi virtuozitatea teh- nico-stilistică); voia să dea o replică picturii lui Michelangelo; şi-a închipuit o ordine stranie a scenelor sacre cu ajutorul probabil al unor „oameni învăţaţi şi literaţi" cu care se afla în legătură; a realizat o operă cu un evident aer melancolic, atent mai ales la „şocarea" privitorului. La toate aceste fapte mai trebuie adăugată închiderea plină de mister al Corului pe toată durata lucrărilor de decorare: „închizând deci vederii acea capelă, cu zidărie, paiantă şi draperii, şi lăsându-se întru totul cuprins de singurătate, o ţinu timp de unsprezece ani închisă, astfel încât în afară de el nu mai intra acolo nici un suflet de om, nici prieteni — nimeni."[4]

1 L. Berti, *op. cit.,* p. 27.

2 Vasari, *ed. cit.,* p. 160.

3 Ibidem.

4 Vasari, *ed. cit.,* p. 158.

Toate aceste amănunte demonstrează că intenţiile lui Pontormo erau ieşite din comun şi sugerează că ideaţia operei se întemeia pe o viziune de tip ermetic.[1]

1 Ceva din caracterul eretic al ultimei opere a lui Pontormo pare a fi fost deja intuit de Raffaela Borghini în lucrarea sa *IIRiposo*. Autorul vehiculează concepte contrareformiste: 1) Pictorul de scene sacrc trebuie să ilustreze textul Scripturii aşa cum apare el sau aşa cum este interpretat de Doctorii Bisericii; 2) Artistul poate să adauge, cu o deosebită grijă, ceva din propria-i „invenţiune"; 3) Artiştii trebuie să urmărească neîncetat onestitatea, respectând şi devoţiunea faţă de

Cine au fost „oamenii învăţaţi şi literaţi" de la care Pontormo a putut să-şi culeagă sugestiile simbolice este greu de precizat. Dar studiile recente dedicate ermetismului din Cinquecento, atât în domeniul intelectual, cât şi în cel artistic, permit înţelegerea mai largă a poziţiei lui Pontormo în cadrul culturii vremii sale. Se poate spune că Pontormo era unicul maestru important al începuturilor manierismului, care până acum părea cu totul străin problematicii ermetice: Parmigianino, „preadibaci alchimist", cum îl caracteriza Vasari, a fost deja studiat sub acest aspect de către Maurizio Fagiolo dell'Arco.[1] In ceea ce-i priveşte pe manieriştii toscani, lucrurile sunt în general cunoscute: Rosso era un „adept". Beccafumi a ilustrat procesul transmutării metalelor, Cellini povesteşte în pagini renumite experienţele sale oculte...

Singura aluzie la Pontormo, în cadrul studiilor despre ermetism, a fost făcută de către Fagiolo în cartea dedicată lui Parmigianino. Dar atenţia lui se opreşte, din păcate, la o operă de tinereţe, decoraţia salonului de la Poggio a Caiano[2] unde, chiar dacă întâlnim o tematică „saturnină", dată fiind alegoria bucolică ce trebuie ilustrată, un substrat cu adevărat ermetic pare inexistent[3]. Interesul lui Pontormo pentru asemenea probleme apare cu persistenţă abia după criza anilor '30. Acesta este momentul în care artistul începe „a căuta fără a găsi".

Obsesia secretului, închiderea ermetică a *Opus-u\u* este observată de Vasari pentru întâia oară cu ocazia lucrărilor pentru Capela Capponi: „După ce a făcut o împrejmuire, care a ţinut capela închisă vreme de trei ani, s-a apucat de lucru."[4] Obsesia devine acută în momentul decorării Loggiei de la Castello (1538-1543), care a rămas închisă timp de cinci ani.[5] Evoluţia iconografiei lui Pontormo semnează o apropiere treptată de problemele speculaţiei ermetice. *Vizi- taţiunea*

1 Il Parmigianino. Un Saggio sull'ermetismo nel Cinquecento, **Bul- zoni, Roma, 1970.**

2 Maurizio Fagiolo dell'Arco, *op. cit.,* pp. 164-166.

3 Pentru o lectură iconologică adecvată, a se vedea F.A. Cooper, „Jacopo Pontormo and Influences of Theatre", în *Art Bulletin,* 1973, LV, 3, pp. 380-392.

4 Vasari, *ed. cit.,* p. 147.

5 *Ibidem,* p. 155.

de la Carmignano (1528-1529) calchiază gravura cu *Cele trei vrăjitoare* a lui Diirer, traducând-o într-un limbaj sacru, dar cu o atmosferă atât de stranie, încât, încă de pe acum, se poate presupune o adeziune a artistului la climatul doctrinal al avangardei cinqueccnteşti. Decorarea Loggiei de la Castello urmează un program iconografic de inspiraţie astrologică: „în mijlocul bolţii I-a înfăţişat pe Saturn cu semnul Capricornului şi pe Marte hermafrodit în semnul Leului şi al Fecioarei, şi câţiva *putti* care zboară prin aer, asemenea celor de la Careggi. A întruchipat apoi, în nişte femei uriaşe aproape toate nude, Filozofia, Astrologia, Geometria, Muzica, Aritmetica şi pe Ceres."[1]

Din aceeaşi perioadă datează şi portretul lui Niccolo Ardinghello construit după o tipologie faustiană, extrem de apropiată de portretul alchimist pe care I-a făcut Parmigianino lui Gian Galcazzo Sanvitale.

Ne apropiem astfel de momentul comenzii pentru decorarea Corului de la San Lorenzo, decoraţie care pune desigur probleme mult mai complexe, dat fiind faptul că era vorba despre un lăcaş de cult. Sunt anii cei mai frământaţi ai lui Pontormo: anii bizarei case cu scară mobilă, anii singurătăţii, ai bolii, ai cutremurătorului *Jurnal.*

1 O tentativă de lectură astrologică este propusă de către J. Cox-Rearick, *op. cit.,* pp. 302-308; Forster, *Pontormo. Monographie..., op. cit.,* pp. 87-88, propune un program neoplatonic.

4. Mântuirea ca proces alchimic

A sosit momentul să ne amintim de câteva dintre pasajele *Jurnalului lui Jacopo da Pontormo, scris pe vremea când picta Corul de la San Lorenzo* (fig. II), pentru a intra în atmosfera psihologică (şi culturală) în care s-a petrecut decorarea Corului.

Este de acum un fapt cert că artistul suferea de ceea ce, pe vremea sa, purta numele *depassio colica*, iar azi cel de *ipohondrie.* Ipohondria desemnează o maladie imaginară, inexistentă. Dând realitate inexistentului, ea este o *maladie a imaginației.*[1] Ipohondria săvârşeşte o operaţie de mascare: identifică trupul ca sediu al *răului.*[2] Este o maladie morală.

Cadrul general al *Jurnalului* pare a fi cel al exacerbării climatului melancolic tradiţional, de marcă florentină, aşa cum ne era deja cunoscut din *Comentariul* lui Lorenzo il Magnifico şi din *Arcadia* lui Iacopo Sannazzaro. Problema îngrijirii bolii este şi ea rezolvată pe urmele lucrării de tinereţe a lui Marsilio Ficino, *Libri di Vita,* care formează unul dintre pilaştrii revoluţiei homeopatiei lui Paracelsus. Iese în evidenţă, prin tonul aproape apocaliptic, una dintre paginile *Jurnalului*, şi anume cea care poartă data de 22 decembrie 1555.[3] Asistăm aici la o tentativă de transcriere a unei teorii medico-empirice, în care se ţine cont de succesiunea anotimpurilor, de influenţa aştrilor, de echinocţi şi solstiţii. însemnarea însăşi — lucru încă neremarcat — este făcută în ziua solstiţiului de iarnă:

.r'mtr.tM.- ,M<r* -.«tf ^
IM* ^ *•»! ^ *
r* ^ ~£. {S.
• \ *J-M"1 I -J- ¥*,
imml 'rtiatm Î^L'
I
i -------riyw „* ^

4*«w««rn. .<«*»•"« oţ.**<fc£*"*> 4^

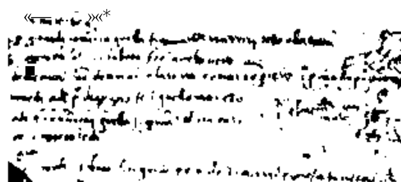
[1] *Cf.* S. Freud, *Essais de psychanalyse appliquee,* Gallimard, Paris, 1933, p. 210.

[2] J. Evola, *La tradizione ermetica* (lucrare consultată de noi în trad. fr., *La tradition hermetique. Les symboles et la doctrine. L'Art Royal hermetique,* Editions traditionnelles, Paris, 1975, p. 77), subliniază că ideea despre trup ca *rău* face parte din doctrina ermetică.

[3] „Jurnalul lui Jacopo da Pontormo scris pe vremea când picta Corul de la San Lorenzo", în V.I. Stoichiţă, *Pontormo şi manierismul,* pp. 115-117.

* A—»» . .✓•»*• v 4*««*

rf0r*«J X'*- - w* . -



II. Pagină din *Jurnalul* lui Pontormo (fol. 13), Biblioteca Nazionalc, Mise. Magliabecchiano, Cat. VW, 1490, Florenţa.

„în ziua de duminică 22 am prânzit cu Br(onzino); şi înainte, în ziua de 20, în vinerea Postului, vremea a început să se însenineze şi să se îndrepte mulţumită unui vânt bun, şi a ţinut aşa opt zile întregi; iar mai înainte fusese o lună în care a plouat aproape în fiecare zi, de se umflau uşile şi se umezeau pereţii, aşa cum nu-mi amintesc de mult timp să fi fost, astfel încât ăst timp minunat a adus cu el o gripă nimicitoare din cea care ucide repede: aşa că dacă te prinde slăbit de muncă, de lipsa hainelor ori de prea multă dragoste, ori de mâncare prea multă, te poate zdrobi în câteva zile sau să-ţi facă mult rău; deci trebuie să te fereşti, în iunie, iulie şi august şi în prima jumătate din septembrie, de a asuda în mod obişnuit şi mai ales de vânt; când ai muncit mult, trebuie să ai grijă de asemenea şi de mâncare şi băutură, atunci când e cald, apoi de la jumătatea lui septembrie înainte pre- găteşte-te pentru toamnă, căci fiind zilele scurte, vremea începe să se umezească şi lichidul acumulat în timpul verii devenind superfluu, trebuie să te pregăteşti prin post şi abţinere de la băutură şi vegheri prelungite şi trudă în aşa fel încât gerurile iernii să nu-ţi poată dăuna negăsindu-te călit; şi să nu mănânci prea multă carne, mai ales dacă e de porc; şi de la jumătatea lui ianuarie nu mai mânca deloc, deoarece e bătrână şi rea; şi fii cu măsură în toate, deoarece scurgerea umorilor şi răcelile apar în februarie, în martie şi în aprilie, fiindcă pe timpul

iernii frigul le îngheaţă; şi ai grijă, căci uneori, tot aşa cum se întâmplă ca în cursul unei luni să fie frig şi apoi imediat tot ce a îngheţat să se moaie, poate să te cuprindă dintr-odată scurgeri nestăvilite sau vreo răceală ori alte boli primejdioase. Şi toate aceste purced de la faptul că în timpul gerului ai mâncat şi ai băut prea mult şi frigul adună şi încheagă toate, dar de îndată ce vine vremea blândă şi umedă le încălzeşte şi le dilată şi le umflă; şi de aceea, aşa cum am spus mai sus, la început, când eşti în felul ăsta sătul, ai grijă când se răceşte vremea, deoarece te poate doborî fie pe loc, fie în câteva zile; aşa încât, dacă ai umori prea multe adunate în timpul verii, ţine-te de sfaturile de mai sus şi mai ales stai cu ochii-n patru în martie când e lună plină, 10 zile înainte şi 10 zile după, adică cu începere de la luna nouă din martie şi până a trecut cea de-a zecea decadă, căci orice plin de lună e dăunător dacă eşti îmbuibat şi trebuie deci să te păzeşti dinainte.

Amintesc aici ziua de 5 noiembrie 1555, căci mi se pare a fi necesar: am, oricare ar fi situaţia, o tulburare fie la stomac, fie la cap, ori mă dor fără încetare şoldurile, ori picioarele, ori braţele, ori dinţii, şi nu e nevoie să fac ca mai sus, ci imediat să mă îngrijesc mâncând puţin sau postind şi silin- du-mă, în zilele postului fiecărui anotimp, să ţin ajunarea prescrisă, căci ştiu prea bine că de n-o fac mai târziu mă voi

căi. Şi adesea se întâmplă să te simţi îmbuibat de atâta mâncare, atât de apăsat de somn şi de hrană, încât ţi se pare a fi umflat: trebuie atunci să te fereşti, deoarece e semn de prea multă sănătate.

în anul 1555, de-a lungul ciclului lunii care a început în martie şi a durat până la 21 aprilie, în toată luna aceea s-au ivit boli îngrozitoare care au omorât mulţi oameni cumpătaţi şi buni şi poate cu o viaţă ordonată, şi tuturor li se lua sânge. Cred că acest lucru s-a întâmplat deoarece gerul nu s-a lăsat în ianuarie şi a răbufnit în această lună a lui martie, când s-a simţit un frig otrăvit și încăpățânat luptându-se cu aerul încălzit al anotimpului cu zile lungi, și era ca și cum ai fi auzit sfârâind focul în sobă, astfel încât m-am înspăimântat tare. Tot secretul stă în a fi pregătit înainte să înceapă ciclul de martie al lunii, pentru ca acesta să te găsească reținut la hrană și la muncă și cu multă grijă în a nu asuda; să nu te înfricoşezi, căci de au trecut câteva zile, omul nici nu mai ştie de unde a venit şi unde s-a dus, căci din rău dispus deodată se simte omul bine; aşa precum mi s-a întâmplat mie azi.“ Parcurgând aceste pagini, sesizăm imediat atmosfera speculativă în care trăia Pontormo. Teoria medicală a lui Paracelsus nu poate fi cu totul străină de ambianţa sa culturală. Legătura dintre macro- şi microcosmos, proclamată de Paracelsus, dă o nouă dimensiune experimentului medical. în cazul lui Pontormo, evidentele convergenţe aduc o lumină nouă asupra mai multor aspecte. în primul rând, suntem edificaţi asupra unei concepţii privind natura, care nu mai este considerată cu necesitate ca *regno della grazia* (tărâm al harului). Natura poate fi la fel de bine și *regno del male* (tărâm al răului). Răul nu mai este considerat ca pedeapsă divină, ci ca obiectivitate supremă a Universului. Pentru Paracelsus şi urmaşii săi, răul (*malum, das Bose, die Bosheit*) este văzut ca o forţă pozitivă, activă. Este una dintre cele mai puternice forţe cosmice.[1]

„Oamenii învăţaţi şi literaţi" pe care îi frecventa Pontormo erau poate la curent, direct ori indirect, cu ideile speculaţiilor lui Paracelsus, cu atât mai mult cu cât unul dintre cele mai

1 Cf. A. Koyre, Mystiques, spirituels, alchimistes du XVI^{e} siecle allemand, Gallimard, Paris, 1971, p. 117.

importante puncte de plecare ale lui Paracelsus era gândirea florentină quattrocentescă (Ficino, Pico).

Rezumând acum punctele principale ale gândirii lui Paracelsus care ne interesează în mod special, nu facem altceva decât să indicăm atmosfera ipotetică în care s-a cristalizat programul iconografic al Corului de la San Lorenzo.

Pentru Paracelsus, principiul Lumii este un centru de forţă care creează Universul prin expansiune, lăsând să purceadă din sânul său o cascadă, un fluviu dinamic care se diferenţiază apoi în forţe parţiale, dând naştere lumii. El opune lumea superioară, eternă (*Yliaster*) lumii seculare, căzute (*Cagastrum*). Lumea actuală este datorată unei duble mişcări: una de coborâre şi o alta de urcare. Această lume este în primul rând produsul *păcatului* lui Adam. Ea este de asemenea teatru al puterii divine care încearcă să înalţe lumea pe un plan superior. Trupul uman este „cagastric", este un produs al „căderii": iese din corpul „cagastric" al Evei. Adam a fost creat de către Divinitate pentru a înălţa natura pe un plan superior. *Căderea în păcat* I-a transformat, aruncându-l în lumea inferioară. întreaga natură (inclusiv omul) tinde către stadiul primar, către unitatea elementului ceresc. Cristos, asemenea pietrei filozofale, înalţă omul către un nou trup: spiritual. Evoluţia naturală este un proces de mare amplitudine, pe care „artistul", „alchimistul" încearcă să-i accelereze în „cuptorul ermetic" *(athanor)*}

Tradiţia florentină a celor paisprezece cărţi din *Corpus Hermeticum (Pimander*) abordase deja lectura *Facerii* în cheie ermetică. Printre punctele cele mai originale din interpretarea conţinută de *Pimander* se află acela privitor la *Păcatul lui Adam* şi la *Cădere:* Adam, văzând cei Şapte
Guvernanţi (planetele) de care depindeau toate lucrurile, a simţit nevoia de a crea, de a făptui ceva similar. Culpa sa este cea a „creatorului", a „artistului". Un alt punct important priveşte echivalarea lui Hermes Trismegistos cu Moise: „Aşa cum Moise este legiuitorul evreilor, tot aşa Mercur (Hermes, *n.n.*) este cel al egiptenilor, şi împărtăşeşte turmei sale sfinte sfaturi de viaţă."[1] Moise ca „figură" a lui Hermes-Mercur va fi de acum înainte un

1 *Ibidem,* p. 100.

topos al tradiţiei ermetice renascentiste.[1]

Dar faptul cel mai demn de subliniat este acela că istoria sacră citită în cheie ermetică, aşa cum apare ea în Cinquecento, se sprijină pe un raport reversibil. Incă din Antichitatea târzie *opus*-ul alchimic era considerat a fi fost inspirat de Creaţiunea divină: „Simbolul chimiei (adică al „alchimiei", *n.n.*)“ — scrie Zosima — „e luat din procesul creaţiunii care mântuie şi purifică sufletul divin încătuşat în elemente şi mai ales separă spiritul divin amestecat cu trupul"[2]. Mai târziu, alchimistului i se va atribui o iniţiere totală în problemele devenirii Lumii şi a Omului. Pietro Bono (Petrus Bonus) din Ferrara scrie pe la sfârșitul secolului al XlV-lea că vechii alchimiști, mulţumită stăpânirii artei lor, erau la curent cu sfârşitul Lumii şi cu învierea morţilor, când sufletul se va uni pentru veşnicie cu trupul său originar. Trupul va deveni pe de-a-ntregul glorificat şi incoruptibil, de o subtilitate aproape incredibilă. Filozofii antici au văzut — după Bonus —Judecata de apoi în operaţiunile acestei „Arte", adică în germinarea şi în naşterea Pietrei Filozofale, deoarece în

1 Artele figurative au adoptat și ele speculaţia în jurul perechii Moise—Hermes (a se vedea frescele lui Pinturicchio din Apartamentele Borgia de la Vatican sau decoraţia pavimentară a lui Beccafumi pentru Domul din Siena).

2 Apud G.E. Monod-Herzen, VAlchimie mediterraneenne. Ses origines et son but. La table d'Emeraude, Adyar, Paris, 1962, pp. 61-62.

ea se produce unificarea Sufletului glorificat cu Trupul său originar într-o glorie veşnică.[1]

Mântuirea însăşi este considerată ca „Operă“. In ambianţa lui Paracelsus se propagă credinţa în Cristos ca *Lapis*. Jung a demonstrat că această echivalenţă era mult mai veche.[2] Acelaşi Petrus Bonus ne oferă expunerea coerentă a paralelismului simbolic: „Această piatră secretă este darul lui Dumnezeu. Este piatra fără de care alchimistul nu ar exista... Cei vechi ştiau că o fecioară va trebui să conceapă şi să aducă un prunc pe lume, aşa cum în arta lor piatra concepe şi devine grea prin ea însăşi, aducând ceva nou pe lume... Ei ştiau de asemenea că Dumnezeu va deveni Om în ultima zi a procesului acestei arte *(in novissima die huius artis),* în ziua împlinirii operei, în care creatorul şi creatul devin una... Dumnezeu trebuie să devină una cu Omul. Iar acest lucru se împlineşte în persoana lui Isus Cristos. Acesta este motivul pentru care Balgus spune în *Turba*: « O, minune a naturii, care ai preschimbat sufletul unui trup bătrân într-un trup tânăr şi ai făcut ca tatăl să devină fiul! »“[3]

In acelaşi fel, în *Aurora Consurgens* se sugerează că toate sfintele scripturi au fost scrise în cinstea alchimiei. „Autorul" — spune Jung — „a mers şi mai departe, profanând aproape misterul întrupării şi al învierii, denaturându-1 până la punctul de a face din acestea misterul *Lapis*-ului“[4].

Dar faptul poate cel mai extraordinar este acela că, în prima jumătate din Cinquecento, se ajunge, prin opera lui Melchior Cibinensis (Nikolaus Melchior von Hermanstadt), la descrierea procesului alchimic sub formă de liturghie.

Ajunşi în acest punct, posibilitatea unui substrat ermetic al decoraţiei Corului de la San Lorenzo nu mai apare ca o simplă ipoteză bizară.

1 J. Evola, *op. cit.,* p. 196 şi C.G. Jung, *Psychologie et Alchimie,* Buchet Chastel, Paris, 1970, pp. 475-476.

2 C.G. Jung, *op. cit.,* pp. 440 şi urm.

3 *Ibidem,* pp. 476-477.

4 Ibidem.

(Wcrm *>*«wi*w».U*»w^»rwv 3>lfitr>mri> wKwavU <wfuWr»vftw>» XkUli» >W «OMift &Oţ4ia«Ytt ♦* *toifnn* V ♦otîUvrWW *uiUefi^itrv.*



III. Pontormo, Studiu pentru „ Cristos în glorie " şi „ Crearea Evei", Uffizi, 6609 F, Florenţa.



IV. Autor anonim, *Mercurium Philosophorum,* ilustraţie la *Turba philosophomm,* 25, XXXIV, Biblioteca Naţională (sec. XVI), Paris.

Scena iniţială este cea a Separării *Separatio)*. Dumnezeu- Tatăl divide unitatea a-sexuată (sau bi-sexuată) a lui Adam, creând-o pe Eva (fig. III). „Separarea" - scrie Paracelsus - „este cel mai mare

mister al firii"[1]. Urmează, în mod firesc, transformarea *Yliaster*-ului în *Cagastrum*: *Păcatul, Izgonirea* (fig. V). Pe pereţii laterali sunt reprezentate tentativele de purificare care-şi corespund reciproc şi la care iau parte

1 Paracelse, CEuvres completes de Philippe Aureolus Theophraste, Bombast de Hohenheim, dit Paracelse, trad. fr. Grillot de Givry, voi. I, Chacornac, Paris, 1913, p. 87.

V. Pontormo, *Studiu pentru „Izgonirea din rai",* Uffizi, 6715 F, Florenţa.

VI. Pontormo, Studiu pentru „Sacrificiul lui Abel" şi „Omorârea lui Abel", Uffizi, 6739 F, Florenţa

elementele primordiale. Avem astfel de-a face *cu purificarea prin Pământ (Lucrarea Pământului,* fig. VII), *cu purificarea prin Aer (Cain şi Abel,* fig. VI)[1], cu *purificarea prin Apă (Noe). Purificarea prin Foc* este rezervată lui *Avraam* (fig. IX). Iată motivul straniei obedienţe la textul biblic şi abaterea de la tradiţia iconografică anterioară. „Luând deci Avraam lemnele cele pentru jertfă" — se spune în Facerea, 22, 6 — „le-a pus pe umerii lui Isaac, fiul său; iar el a luat în mâini focul şi cuţitul şi s-au dus amândoi împreună".

1 Comentariul lui Paracelsus ne arată cu claritate că *Jertfa lui Abel* era citită în cheie ermetică, ca „fabricare a mercurului": „Tot ceea ce intră în combustie este Sulf. Tot ceea ce sc ridică, asemenea unui fum, este Mercur. Nimic nu poate fi sublimat în afara Mercurului" *(op. cit.,* p. 160).

în scena *Jertfei lui Avraam* se face însă o aluzie precisă la semnificaţia „purificării prin Foc". Avraam stă el însuşi pe rug, alături de Isaac. Ceea ce se sugerează aici rimează pe deplin cu atmosfera speculativă cinquecentescă: sacrificiul nu este numai cel al lui Isaac, ci şi (sau poate înainte de toate) *Sacrificiul lui Avraam*. Interpretarea se sprijină probabil pe reînnoirea interesului faţă de Epistolele Apostolului Pavel, care ilustrează teza conform căreia adevărata progenitură a lui Avraam nu este cea a trupului, ci cea a „făgăduinţei", în acest mod, sacrificiul lui Avraam devine sigla „sacrificiului Artistului în vederea Operei"[1]. Este destul de straniu cum reconstituirea lui De Tolnay nu s-a slujit de Epistola lui Pavel către Evrei, citită şi recitită în ambianţa valdesiană,

(4

..S ,

- 'li

VII. Pontormo, *Studiu pentru „Adam şi Eva muncind",* Uffizi, 6615 F, A&wn...-. ® Jl Florenţa.

'iS"!

4 ’

fc*

1 Pentru necesitatea sacrificiului uman în vechea tradiţie ermetică, a se vedea Mircea Eliade, *Forgerons et alchimistes,* Flammarion, Paris, 1956, pp. 64-65. [Vezi şi ed. rom.: *Făurari şi alchimişti,* trad. de Maria Ivănescu şi Cezar Ivănescu, Humanitas, Bucureşti, 1996 — *n. ed.]*

şi care ne oferă cheia corespondenţei scenelor din registrul superior al decoraţiei de la San Lorenzo. Pare într-adevăr că Pontormo ar fi fost la curent cu problemele dezbătute aici şi mai ales cu cea mai arzătoare dintre ele, cea a Creaţiei. Adeziunea lui Pontormo nu pare a fi însă totală. Intervenţia este mai degrabă o infirmare a teoriei valdesiene care decurge din spusele lui Pavel.

Iată deci pasajul privitor la Avraam:

„Prin credinţă, Avraam, când a fost încercat, a adus pe Isaac. Cel care primise făgăduinţele aducea jertfă pe fiul său unul născut!...

Avraam a socotit că Dumnezeu este puternic să-i învieze şi din morţi; drept aceea i-a dobândit înapoi ca un fel de pildă..." (Evrei, 11, 17-19).

Este foarte probabil ca toate scenele ilustrate pe pereţii laterali ai registrului superior să-şi găsească punctul de ple- carc în Epistola lui Pavel:

„Prin credinţă, Abel a adus lui Dumnezeu mai bună jertfă decât Cain, pentru care a luat mărturie că este drept, mărturisind Dumnezeu despre darurile lui; şi prin credinţă grăieşte şi azi, deşi a murit" (Evrei, 11, 4).

„Prin credinţă, luând Noe înştiinţare de la Dumnezeu despre cele ce nu se vedeau încă, a pregătit, cu evlavie, o corabie, spre mântuirea casei sale; prin credinţă el a osândit lumea şi îndreptării celei din credinţă s-a făcut moştenitor" (Evrei,'11, 7).

„Prin credinţă, când s-a născut Moise, a fost ascuns de părinţii lui trei luni, căci I-au văzut prunc frumos şi nu s-au temut de porunca regelui.

Prin credinţă, Moise, când s-a făcut mare, n-a vrut să fie numit fiul fiicei lui Faraon.

Ci a ales mai bine să pătimească cu poporul lui Dumnezeu, decât să aibă dulceaţa păcatului cea trecătoare.

Socotind că batjocorirea lui Cristos este mai mare bogăţie decât comorile Egiptului, fiindcă se uita la răsplătire.

Prin credinţă a părăsit Egiptul, fără să se teamă de urgia regelui, căci a rămas neclintit, ca unul care a văzut pe nevăzutul

împărat" (Evrei, 11, 23-27).[1]

Dar faptul cel mai demn de atenţie este acela că, după câte se pare, Pontormo nu se opreşte aici. Demonstraţia sa pare a avea ca ţintă tocmai faptul că *simpla credinţă* (spre deosebire de ceea ce credeau Michelangelo, Vittoria Colonna şi ambianţa lor) nu este suficientă în vederea mântuirii. Pe pereţii registrului superior sunt reprezentate tentativele de mântuire prin simpla credinţă, *tentative eşuate*. Registrul inferior va da adevărata soluţie.

Sunt însă necesare câteva precizări în legătură cu figura lui Moise (fig. XI), care, deşi se integrează alături de Avraam, Cain, Abel şi Noe în problemele dezbătute de Epistola lui Pavel, ascunde şi o precisă semnificaţie ermetică. Dacă Avraam este simbolul tentativei de mântuire prin Foc, simbol al „artistului" gata de orice sacrificiu în vederea reuşitei „operei" sale, Moise este un simbol al „Iniţiatului" („ ...cel care vorbea cu oracolele deasupra pământului..." îl denumeşte Pavel în aceeaşi Epistolă, 12, 25). Am amintit deja tradiţia ermetică în care Moise era considerat ca o contrafigură

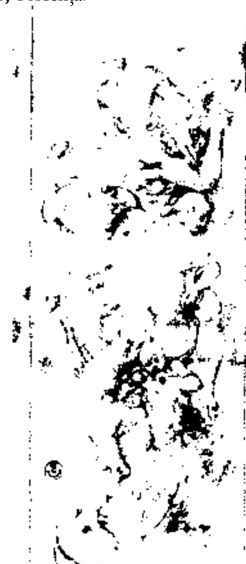
1 Epistola către Evrei conţine și referiri la Păcatul strămoșilor și la Redempţiune, așa cum se reflectă ele în Evanghelii. Un fapt și mai demn de a fi notat este acela că Avraam apare, din nou, într-un alt pasaj:

„Prin credinţă, Avraam, când a fost chemat, a ascultat de a ieșit la locul pe care era să-i ia spre moștenire și a ieșit, neștiind încotro merge" (Evrei, 11, 8).

Ni se pare că am putea indica în desenul 6568 F de la Uffizi o ilustrare a *Chemării lui Avraam* la care se referă Epistola. Avraam pare înspăimântat de vocea care vine din înalt. Ţine amândouă braţele deasupra capului, ca și când ar voi să se ferească de greaua încercare. Această poziţie se potrivește prea puţin cu scena *Jertfei,* și cu atât mai puţin cu cea a *Binecuvântării* (vezi Facerea, 22, 1 *-2).* Ni se pare deci că Pontormo a oscilat într-un început între scena *Chemării* și cea a *Jertfei,* pentru a opta, în final, pentru cea din urmă.



VIII. Pontormo, Studiu pentru „ Cei patru evangheliști", Uffizi, 6750 **F,** Florenţa.



IX. Pontormo, *Studiu pentru „Jertfa lui Avraam",* Accademia Carrara, Bergamo.

a lui Hermes Trismegistos. Moise este acela care, mulţumită contactului cu divinitatea, poate pune în mişcare „Opera“, aşa cum face Hermes cu ajutorul baghetei magice.

In ceea ce-i priveşte pe *Cei patru evangheliști* (fig. VIII), ei au o poziţie finală în cadrul iconografiei lui Pontormo, aşa cum *Adam muncind pământul* avea o poziţie iniţială. Vasari spunea că *Cei patru evangheliști* erau aşezaţi „într-unul dintre colţuri", adică, după cum am încercat să arătăm mai sus, în spaţiul peretelui din stânga, spre colţul



X. Pontormo,
Studiu pentru „ Chemarea lui Avraam " Uffizi, 6568 F, Florenţa.

format de acesta cu peretele de fundal. Se atrăgea astfel atenţia asupra faptului că tentativele veterotestamentare eşuaseră în absenţa misterului cristic. în limbaj ermetic, acest lucru se traduce prin aserţiunea că „nici un *opus* nu poate transforma *cagastrum-ul* în *yliaster* în absenţa fazelor fundamentale ale transmutaţiilor materiei în *lapis*". Sau, în termeni diferiţi: *Mântuirea este un Opus.*

Se poate nota astfel suprapunerea nivelurilor de interpretare (biblic şi ermetic) în scenele registrului superior: *Separatio (Crearea Evei),* Căderea din *Yliaster*in *Cagas- trum* (*Păcatul, Izgonirea),* tentativele de mântuire prin Pământ *(Adam),* Aer *(Abel),* Apă *(Noe),* Foc *(Avraam)-,* prezenţa Marelui Iniţiat *(Moise).* Ultima scenă *(Evanghe- liştii)* se justifică şi ea prin lectura Epistolei către Evrei. După pasajele relative la Moise, Avraam, Cain şi Abel, Noe, se citează, în chip de *memento,* Evangheliile şi promisiunea de mântuire finală: „Incă o dată clătina-voi nu numai pământul, ci şi cerul“ (Evrei, 12, 26). Pontormo însă nu va urmări în continuare tradiţia reprezentării Judecăţii de apoi, ci-şi va închipui, în registrul inferior, o alegorie a R*edempţiunii ca proces ermetic.*

5. Alchimia ca Ars Regia.
Opera de artă ca *Opus Magnum*

Fabricarea *Lapis*-ului trece prin trei faze importante: *putrefactio (melanosis-nigredo), sublimatio (leukosis- albedo)* — care se poate săvârşi atât pe *cale umedă,* cât şi pe *cale uscată*— şi *transmutatio (iosis-rubedo)*} Aceste trei faze sunt reprezentate în mod simbolic în registrul inferior.

Nigredo („opera la negru“) este stadiul în care toate elementele sunt amestecate între ele, formând *haosul, massa confusa* care reuneşte calităţile *primei materia.* In această fază se evocă puterea care acţionează în fenomenul morţii, iar materia devine de un „negru foarte negru“. Această fază —*putrefactio* — cere de obicei prezenţa apei *(l'acqua nostra).* Faptele de cronică transmise de documente ne arată că Pontormo era foarte adâncit în aceste probleme:

XI. Pontormo, Studii pentru „ Moise primind tablele Legii", Uffizi 6749 F, Florenţa.

„Pontormo" — scrie Cinelli — „a căzut într-o criză de melancolie (*melas khole* — umoare neagră, *n.n.),* şi pentru a face cât mai naturale acele figuri din corul de la San Lorenzo, care sunt cuprinse de apele Potopului (fig. XII, XIII), *ţinea* cadavre în jgheaburile de apă pentru a se umfla, de umplea cu mirosul lor

îngrozitor tot cartierul"[1]. Relatarea ni se pare deosebit de bizară, mai ales dacă ne amintim că — după câte spunea Vasari — lui Pontormo „îi era atât de frică de moarte, încât nu voia nici măcar să audă vorbin- du-se despre ea, fugind ori de câte ori întâlnea vreun mort“[2]. Se insinuează astfel suspiciunea că experienţele cu care se îndeletnicea artistul erau de un cu totul alt soi decât ar fi putut bănui Cinelli.

După faza neagră se trece la cea albă (*leukosis-albedo).* Cum negrul s-a dezvoltat până la limită şi imobilitatea este completă, totul apare lipsit de viaţă, ca în haosul primordial. Şi iată că în deşertul morţii şi al tenebrelor apare lumina.[3] Este începutul celei de-a doua faze. Apa vieţii ia forma apei reînvierii. Sublimarea se poate face pe două căi: umedă sau uscată. In cea dintâi, *apa arde,* în cea de-a doua *focul spală.* După cât ni se pare, Pontormo alege ca simbol al resurecţiei calea umedă. Iată de ce este atât de greu să discernem care anume desene pregătesc scena *învierii* şi care anume pe cea a *Potopului* (fig. XII, XIII, XVII, XVIII). Calea umedă permite eliberarea principiului vieţii din *massa confusa,* fără ajutorul focului. *Opera la alb* (*sublimatio, albedo)* se confundă cu o nouă naştere. *Albedo,* lumină, primăvară, reînviere, viaţă — toate acestea exprimă în cadrul gândirii ermetice stadiul de extaz activ în care, graţie unei rupturi ontologice de nivel, condiţia umană este suspendată spre a fi regenerată şi reintegrată ciclului firii. Se obţine astfel prima transmutaţie ermetică, *Sublimatio,* Reînvierea. Când albul

1 *Cf.* Bocchi-Cinelli, *loc. cit.*

2 Vasari, *ed. cit.,* p. 163.

3 Urmăm aici (descrierea lui Evola, *op. cit.,* p. 131.

XII. Pontormo. *Studiupentru „Potop",* Uffizi, 6650 F, Florenţa.



XIII. Pontormo, *Studiu pentru „Potop",* Uffizi, 6754 Fr, Florenţa.

a ieşit la suprafaţa materiei *Opus*-ului, Viaţa a învins Moartea, iar Pământul şi Apa devin Aer. Reînvierea priveşte nu numai un nou trup, ci şi un nou suflet.[1]

Faza *albedo* se opreşte la începutul „învierii". Are loc acum doar „sublimarea", nu şi „transformarea". „Sublimarea" nu garantează încă „viaţa superioară". Pentru a avea acces

1 *Cf.* Evola, *op. cit.,* p. 164 şi Eliade, *op. cit.,* p. 156.



XIV. Pontormo,
Studiu pentru „înălţarea sufletelor",
Galleria dell'Accademia, n. 550,
Veneţia.

la ea, este nevoie de prezenţa activă a focului. în această fază, caracterul corporal se reduce la ceva extrem de fragil; se obţine o *transmutatio* în zonele superioare; resurecţia este totală. Aceasta este faza identificării cu forma originară, reintegrarea în unitatea primară.[1]

Ultima fază, *rubedo,* este reprezentată în decoraţia de la San Lorenzo în partea centrală. Este zona unde domneşte focul. Cu toată probabilitatea, dispoziţia scenelor în această zonă este cea presupusă de doamna Forlani-Tempesti.[2] în spaţiile dintre ferestre şi pereţii laterali se află câte un şir de nuduri, cele amintite deja de Vasari, care ţin în mână câte

1 Evola, *op. cit.,* p. 160.

2 Vezi mai sus, pp. 169-170.

o torţă aprinsă[1] (fig. XIV). Din desenele rămase se mai poate observa cum Pontormo își închipuie aceste figuri confor- mându-se tradiţiei ermetice care spunea că în faza focului, în timpul transformării operate de *rubedo,* ies din flăcări *salamandre. Figura Sfântului Laurenţiupe grătarul de tortură* (fig. XV) se găsea probabil în partea inferioară, între ferestre. Focul domneşte şi aici, şi formează baza scenei centrale. Nu este foarte sigur ca Pontormo să fi fost obligat să-i reprezinte pe patronul bisericii pe grătarul cuprins de flăcări, dat fiind faptul că iconografia italiană a vremii mai păstrase încă vechiul tip de reprezentare al Sfântului, cu obiectul martirajului în mână. Dar faptul demn de subliniat este acela că tipologia morţii Sfântului Laurenţiu pe grătarul încins este folosită de tradiţia ermetică pentru a reprezenta combustia necesară fabricării „Hermafroditului alchimic" (fig. XVI). Este foarte posibil ca în cazul lui Pontormo să se împletească această semnificaţie cu cea, apropiată ei, dar pe deplin „ortodoxă", a martiriului ca „naştere către o nouă viaţă"[2].

Putrefactio, Sublimatio, Transmutatio sunt cele trei fraze prin care materia se transformă în *Lapis,* așa cum *Potopul, învierea* și *înălțarea,* într-o înlănţuire străină de orice tradiţie iconografică, transportă — conform planului lui Pontormo — omenirea în *împărăția lui Cristos.*

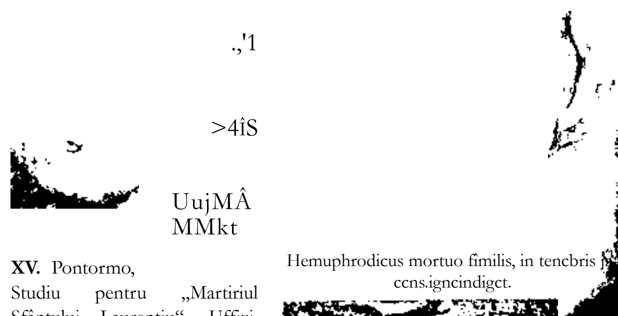
Figura lui Cristos de la San Lorenzo poate acum fi înţeleasă în toate amănuntele sale. înţelegem înainte de toate de ce artistul nu a ilustrat tipul lui Cristos-Judecător. Aspectul său hermafrodit atât de evident și poziţia lui atât de puţin conformă cu iconografia tradiţională îşi găsesc şi ele lămurirea. Cristos este reprezentat asemenea lui *Mercur al Filozofilor* din tratatele alchimice (fig. IV). Poziţia sa, care

1 Vasari, *ed. cit.,* p. 160.

2 *Cf.* L. Reau, *L'Iconographie de l'art chretien,* III, II, P.U.F., Paris, 1958, p. 788.

.,'1

>4îS



UujMÂ
MMkt

XV. Pontormo, Studiu pentru „Martiriul Sfântului Laurenţiu“, Uffizi, 6560 F, Florenţa.

Hemuphrodicus mortuo fimilis, in tencbris
ccns.igncindigct.



t P I G R A H M A XXXI1L

XVI. Autor necunoscut, Arderea hermafroditului alchimic, pagină din Scrutinium Chymicum, Frankfurt, 1687.

I V.t 'ictfS gcmini fiutu, tn funtrk inftur

Afc'ar<t, pcfiauam
«S1 humiiititâ imps:
„v t-ntbrcuifi

csttdilur»igrK,
Hune i!
h pritjltt, &
meii vilt njit.
CrrtnU in
igne Ultt
iapîdu ʿjk,
9mnii i,i jʈtrs
Sam,
argtnis
Xeranii iHʈpr
dl.

amintește mai degrabă de *orantele* paleocreștine sau de *Khâ*-ul egiptean, este de fapt o poziție consacrată în tratatele de alchimie. Este vorba despre „omul-cosmic-cu-bra- țele-ridicate“ care formează sigla Y după modelul lui Hermes din Cilene.[1]

Cristos în glorie este punctul final al *Opus*-*Avi*\ care pleacă de la Unu spre reintegrarea Totului. Este momentul în care omenirea, purceasă din „separarea" înfăptuită de Tată, se reîntoarce la Fiu — cu un trup și un suflet noi, obținute printr-un lung proces de transformări; este momentul în care — pentru a repeta cuvintele lui Petrus Bonus — „tatăl devine fiul“.

Aceasta este „doctrina" care îi rămânea inaccesibilă lui Vasari, atunci când contempla această scenă centrală. De la Tată (Unul) purcede „separarea" care duce la „cădere". Tentativele de reintegrare eșuează în absența înlănțuirii simbolice a fazelor transformării multiplicității în unitate. Calea spre mântuire propusă de Pontormo este aceea stabilită de tradiția ermetică. Schema după care se înfăptuiește acest proces este un cerc perfect. Punctul de plecare (Dumnezeu Tatăl) și cel de sosire (Cristos-Z^/>zs) coincid. Ideea *Opus-xAm* circular este exploatată în sens ermetic. Ideograma alchimică a lui „UNU — TOT" este O, cercul, linia sau mișcarea care se împlinește în ea însăși, care-și găsește în sine atât începutul, cât și sfârșitul. „Acest simbol" — precizează Evola[2] — „exprimă atât Universul, cât și orice *Opus Magnum*. In același timp, simbolul O ascunde și o aluzie la *Ouroboros* și la principiul ermetic al « închiderii »“.

Motivul acelor *putti* îmbrățișați (fig. I), trecut cu vederea de toate analizele iconografice anterioare, își găsește și el, în fine, explicația. Acești/wttz sunt o siglă pentru *Coniuctio* și pentru *Opus* ca *Luduș Puerorum* („Joc de copii").

1 *Cf.* I. Evola, *op. cit.,* pp. 23 si 102.
2 *Ibid.,* p. 32.

XVII. Pontormo, *Studiu pentru „ învierea morților*“, Uffizi, 462, Florenţa.

XVIII.

XIX. P ontormo, *Studiu pentru „ învierea morților‘* Uffizi, 6528 Fr, Florenţa.

■ *\
Y-
t
•Să,* <k.





6. Despre „sublimarea" imaginii în manierism

Pontormo a fost dominat în ultimii ani ai vieţii sale de *tristitia* şi *anxietas* proprii căutătorului de piatră filozofală. Recitind *Jurnalul* său, ne găsim în faţa motivelor-cheie ale psihologiei şi eticii ermetice. Corul de la San Lorenzo este rodul aceloraşi mobiluri psihologice.

întrebarea care se impune însă în acest moment este următoarea: care este semnificaţia acestei complicate asimilări a ermetismului în opera lui Pontormo, şi — mergând mai departe — care este semnificaţia ermetismului în cadrul manierismului în general. A vrut oare Pontormo să „congeleze" mercurul asemenea lui Parmigianino P[1] In acest caz, studiul operei sale ar fi căzut în sarcina istoricilor ştiinţei şi nu în cea a istoricilor de artă. Pe noi ne interesează în primul rând Pontormo-Artistul. Dar atunci când ajungem la concluzia că ultima sa operă a fost încifrată în cheie ermetică, ne va interesa şi alchimia.

Parmigianino „a înnebunit" (spune Vasari) din pricina „acelei alchimii a lui". Pontormo „şi-a pierdut minţile" (spune tot Vasari), „acolo înăuntru", adică în mijlocul imaginilor create de el pentru San Lorenzo. Destinele primilor manierişti au prea multe puncte de contact pentru a nu ne pune pe gânduri. Raportul lor cu alchimia este unul dintre aceste puncte, fapt pentru care se simte nevoia unor clarificări, cu atât mai mult cu cât tema riscă să devină o modă.

Una din explicaţiile cele mai simple, cea propusă de Francis Yates[2], priveşte ermetismul ca metodă de mântuire care încearcă să evite — sau chiar mai mult, să nege — divergenţele dintre catolicism şi protestantism. Un exemplu grăitor poate fi considerată „Reforma egipteană" a lui Giordano Bruno. O altă explicaţie, mai legată de specificul evoluţiei picturii, a fost propusă de către istoricii de artă.

1 Vasari, *Vieţile..., op. cit.,* voi. V, p. 236.

2 Fr. A. Yates, *op. cit.,* pp. 312-313.

Printre ei: Van Lennep în *Art et Alchimie*\ Maurizio Calvesi în interesantul său studiu despre *Melancolia I*a lui Diirer[1] şi Maurizio Fagiolo dell'Arco în cartea dedicată lui Parmigianino[2].

După părerea lui Van Lennep, „totul în cultura manieristă chema intervenţia alchimiei (...)• Alchimia corespundea de asemenea « sufletului » manierist (A c e e a ş i atitudine se poate discerne în scrierile lui G.R. Hocke şi mai ales în cea dedicată literaturii manieriste, subintitulată, nu întâmplător, „Alchimie a limbii şi artă combinatorie esote- rică“[3]. Dar, încă din acest moment al studiilor asupra ermetismului cinquecentesc, se poate întrezări marele pericol al unei asemenea atitudini: literatura manierismului, aşa cum o studiază Hocke, pare mai degrabă o *infra-literatură,* deoarece nu se explică raţiunea ultimă a îngemănării artei cu alchimia, ci se prezintă doar un inventar — iar un atare inventar nu va fi niciodată complet — al formelor exterioare, şi uneori decăzute, ale acestei îngemănări.

Trebuie în acest caz să ne asumăm strădania drumului spre înseşi rădăcinile fenomenului, tentativă deja întreprinsă, cu multe rezultate pozitive, dar şi cu câteva puncte rămase obscure, de către Fagiolo.[4] Trebuie deci să căutăm şi să dovedim, cu maximum de luciditate, semnificaţia pasiunii ermetice a începutului de manierism. In lipsa unei explicaţii profunde, această pasiune riscă să se confunde cu gusturile oculte ale timpurilor noastre, evitând explicaţia reală a operei manieriste.

Este deci necesară o zăbovire asupra temeiurilor crizei manieriste, văzută drept criză a imaginii. Alunecarea imaginii

1 M. Calvesi, „A Noir (Melancolia I)“, în *Storia dell'Arte,* 1969, pp. 42 şi urm.

2 M. Fagiolo dell'Arco, *op. cit.*

3 G.R. Hocke, Manierismul în literatură. Alchimie a limbii şi artă combinatorie esoterică. Contribuţii la literatura comparată europeană, trad. rom. de Herta Spuhn, Univers, Bucureşti, 1977. Aceeaşi atitudine guvernează şi cartea lui Hocke dedicată artelor figurative, Lumea ca labirint. Manieră şi manie în arta europeană de la 1520 până în 1650 şi în prezent, trad. rom. de V.H. Adrian, Meridiane, Bucureşti, 1973.

4 M. Fagiolo dell'Arco, *op. cit.,* passim.

spre semn, aşa cum a fost analizată de către Cesare Brandi[1], ne apare a fi calea cea mai deschisă unei integrări a problemelor celor mai abstruse ale concepţiei figurative a manierismului. „Rădăcina manierismului nu se află în momentul formulării imaginii, unde în mod obişnuit este ea căutată, şi nici în momentul constituirii obiectului în imagine. Ea trebuie căutată mai adânc, în însăşi originea imaginii, în modul de predilecţie cu care conştiinţa manieristă se îndreaptă către imagine. Ajunşi aici, ne dăm seama că misterul imaginii manieriste nu mai este un mister. Manierismul circumscrie o alterare specifică a procesului creator, prin care imaginea aspiră la figurativitatea semnului în loc să aspire la figurativitatea imaginii (...). Semnul este abordat nu în substanţa sa de canal de comunicare, ci într-o figurativitate accesorie pe care o dezvoltă sau pe care se însărcinează să o dezvolte."

Disperata incomunicabilitate şi exasperarea formală a primilor manierişti nu poate face abstracţie de această situaţie. Pentru Pontormo, pictura va fi atunci într-adevăr „o pânză de bumbac urzită în iad“[2], iar experimentele picturale vor fi „mai degrabă tulburări ale minţii decât prelungiri ale vieţii“[3]! „Cercetarea", „experimentul"[4] sunt fără îndoială momente esenţiale ale culturii manieriste. Se ţinteşte către o perfecţiune disperată care, în marginea imaginii, încearcă să absoarbă raţiunea semnificativă. Imaginaţia însăşi este supusă unui alambicat proces de sublimare care ţinteşte recuperarea unităţii unei conştiinţe scindate, pur joc de oglinzi. Această căutare a *semnificatului,* cu şi prin imagine, străpunge forma pentru a deveni, inevitabil, căutare a Marelui Semnificat: Artă, Om, Existenţă. „Dezbaterea" şi „cercetarea" — şi nu „soluţia",

1 C. Brandi, *Segno e immagine,* II Saggiatore, Milano, 1960, pp. 79 şi urm.

2 „Pontormo" în V.I. Stoichiţă, *op. cit.,* p. 130.

3 *Ibid.,* p. 132.

4 Vezi M. Fagiolo dell'Arco, *op. cit.,* pp. 73 şi urm.

reprezintă domeniul de predilecție al manierismului.[1] Iar „soluția" (sau „o soluție") nu poate fi găsită, deoarece timp de câteva decenii de acum înainte — a spus-o deja Foucault — „tabelul semnelor va fi imaginea lucrurilor"[2].

Recurgerea la ermetism va fi atunci mai mult decât un accident: va fi o fatalitate. O fatalitate datorată unei disperate şi umane, prea umane, aspirații de mântuire. Numai că, în loc să ofere salvarea, alchimia nu face altceva decât să accelereze „căderea" „manierei".

Tot acest *excursus* a devenit necesar pentru a putea preciza acum un fapt de maximă importanță. Alchimia nu a fost motorul sublimării figurativității în opera lui Parmigianino[3], a lui Pontormo sau a lui Beccafumi. Dar alchimia a fost *asimilată* în procesualitatea ei ideală, tocmai din pricină că imaginația manieristă simțea imperios nevoia unei temelii simbolice, sau, mai mult, a unei temelii ideologice.

Alchimia era *Ars Regia*. „Adevărata imaginație" *(vera imaginatio*) a alchimistului — concept fundamental al ermetismului — țintea la *formarea* materiei cu sprijinul „iluziei". Alături de preschimbarea materiei, asistăm la „preschimbarea" artistului. Mai mult, aşa cum a demonstrat Jung, alchimia este înainte de toate un proces de „individuare"[4].

Nu întâmplător *Opus-u* este plasat sub semnul lui Narcis.[5] *Opus*-ul pune problema unei perpetue oglindiri în care *imaginea* şi *cel-care-imaginează,* cu toate că *se semnifică* reciproc, nu pot fuziona decât în prăbuşirea în neant.

Absorbirea fazelor alchimice la nivelul substanței simbolice

1 Vezi G.C. Argan, *Storia dell'arte italiana,* III, Sansoni, Florența, 1968, pp. 3 şi urm.

2 M. Foucault, *Les Mots et les Choses,* Gallimard, Paris, 1966, p. 80. [Vezi şi *Cuvintele şi lucrurile: o arheologie a ştiințelor umane,* trad. de Bogdan Ghiu şi Mircea Vasilescu, Univers, Bucureşti, 1996 — *n.ed.*\

3 Aşa cum ni se pare că postulează Fagiolo dell'Arco, *op. cit.,* passim.

4 C.G. Jung, *op. cit.,* passim.

5 *Cf.* J. Evola, *op. cit.,* p. 207.

a operei avea atunci semnificaţia unui „tabel de semne“ care oglindea, „dădea în imagine", tocmai tensiunea unei conştiinţe scindate. Acest lucru nu înseamnă nici pe departe că arta manieristă îşi găseşte originea în alchimie: în alchimie ea îşi găseşte *confirmarea-,* în alchimie ea *se oglindește.* Iar atunci când un artist se îndrăgosteşte de alchimie, el părăseşte arta pentru totdeauna, aşa cum a făcut, pe cât se pare, Parmigianino.

Alchimia joacă în manierism rolul care i-a fost propriu întotdeauna: acela de model simbolic al unui proces care de la materie duce la forma închegată, absorbind în acest proces și conştiinţa artistului. Alchimia a fost de-a lungul vremurilor apropiată de arta brutarilor, a fierarilor, a medicilor şi aşa mai departe. Faptul că la un moment dat arta figurativă se deschide ea însăşi spre sugestiile alchimice subliniază tocmai funcţia simbolică pe care o avea alchimia ca *Ars Regia.* A vorbi atunci despre „un stil alchimic" al primilor manieriști, stil văzut ca o consecinţă directă a influenţei ermetice, ni se pare un act temerar. Istoria formală a imaginii manieriste are cu totul alte justificări.

Există „un stil alchimic"[1] doar în sens metaforic. Iar acesta își găsește originile în tentativa de recuperare a perfecţiunii formale într-un travaliu la care este supusă imaginea.

Marele *Athanor* de la San Lorenzo pare a fi tocmai rodul acestei înalte drame. Al dramei conştiinţei artistice, incapabilă să depăşească momentul de criză al imaginii, incapabilă să atingă un alt tip, poate mai adecvat, de mântuire.

1 Vezi M. Fagiolo dell’Arco, *op. cit.,* pp. 73 şi urm.

Gianlorenzo Bernini. Introducere la o poetică barocă[1]

1. Posibilul baroc

Mult timp arta barocă a apărut drept o artă „imposibilă": un accident, o întâmplare. De la Francesco Milizia şi până la Benedetto Croce s-ar putea alcătui o antologie a refuzului faţă de baroc. înainte de a avea un nume[2], înainte chiar de a i se acorda o fizionomie artistică precisă, barocul a fost socotit *insuportabil*: „Borromini în Arhitectură, Bernini în Sculptură, Pietro da Cortona în Pictură, Cavalerul Marino în Poezie sunt o molimă a gustului" (Milizia)[3]. Şi Croce: „Barocul este un fel de urât artistic şi, ca atare, nu are în el nimic estetic, dimpotrivă, este ceva care se deosebeşte de artă, din care şi-a însuşit aspectul şi numele şi în locul căreia s-a introdus, substituindu-i-se."[4]

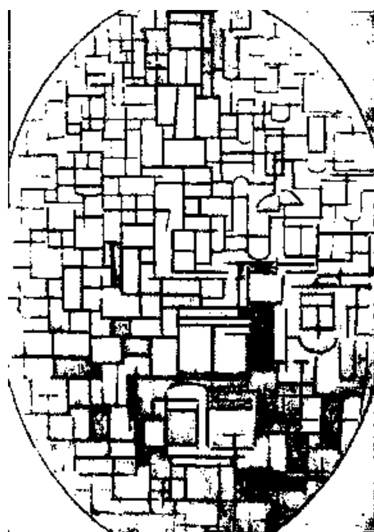
1. Maestru anonim,
Luca Evanghelistul pictând imaginea Fecioarei Flodighitria, secolul al XVI-lea, colecţie particulară, Atena.

1 Acest studiu a apărut ca prefaţă la *Viaţa lui Bernini* de Filippo Baldinucci, urmată de *Jurnalul călătoriei în Franţa a cavalerului Bernini* de Paul Freart de Chantelou, trad. rom. de V.I. Stoichiţă, Meridiane, Bucureşti, 1981. Citatele din Baldinucci şi Chantelou urmează ediţia amintită.

2 *Cf.* O. Kurz, „Barocco: Storia di una parola", în *Lettere Italiane*, voi. XII, nr. 4, 1960, pp. 414-444; G. Brigand, „Barocco, strana parola", în *Paragone,* 1, 1950, pp. 19-24; P. Charpentrat, „De quelques acceptions du mot « Baroque »", în *Critique,* nr. 206 (1964), pp. 651 - 666.

3 Francesco Milizia, Dizionario delle belle arti e del disegno, Bassano, 1797, p. 214; idem, Le vite de'piu celebri architetti, Roma, 1768, p. 157.

4 B. Croce, Storia dell'età barocca in Italia: pensiero, poesia e letteratura, vita morale, ediţia a III-a, Laterza, Bari, 1953, p. 24.



93. P. Mondrian, *Compoziţie ovală, III,* 1918, Colecţia S.B. Slijper, Blaricum.

94. P. Mondrian, *Compoziţie cu roşu, galben şi albastru,* 1927, Stedelijk Museum, Amsterdam.

S-ar părea, aşadar, că scrutând barocul ne-am afla în faţa ncgativităţii absolute, a alterităţii esenţiale („...ceva ce se deosebeşte de artă..."), a relei-credinţe („însuşirea aspectului şi a numelui[1]"), a uzurpării.

Pentru înţelegerea fenomenului, a fost necesară elaborarea unor noi principii — „fundamentale" — ale istoriei artei.[1] „Principiile" lui Wolfflin, se ştie, sunt de fapt „opoziţii fundamentale". Cartea sa este una despre baroc şi despre opoziţie. Adică despre acel „altceva" în care generaţiile anterioare vedeau „imposibilul" însuşi infiltrat în sfera nimbată a Artei. Incontestabil, Wolfflin este cel care alcătuieşte „actele de identitate" ale barocului. In deceniile care au urmat, ceea ce părea la început o întâmplare s-a transformat pe nesimţite într-o stare necesară. Cum ar putea fi ea definită azi ?

Necesitatea barocului se poate identifica iniţial în conştiinţa propriei sale „modernităţi".[2] Asta înseamnă că artiştii veacului al XVII-lea se consideră expresii spirituale ale „prezentului". Arta nu mai aspiră acum a fi — ca în Renaştere — „antică". Nu se amăgeşte nici cu iluzia — tipic manieristă — a „ieşirii din timp"[3]. Nu caută consolarea „viitorului"[4]. Artiştii barocului sunt prizonierii patimii pentru prezent.

Există, desigur, o determinare istorică a acestui fapt. Alegerea „clipei" ca temporalitate a actului estetic nu apare ca

1 H. Wolfflin, Kunstgeschichtlicbe Grundbegriffe. Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst, Miinchen, 1915.

2 Cf. G.C. Argan, De la Bramante la Canova, op. cit., pp. 150 şi urm.

3 F. Zcri, Pittura e Controriforma. L'„arte senza tempo“ di Scipione da Gaeta, Einaudi, Torino, 1957; V.I. Stoichiţă, Pontormo şi manierismul, Meridiane, Bucureşti, 1978, p. 69.

4 Chantelou, *23 iulie, ed. cit.:* „Cavalerul a răspuns cu modestie că toată faima lui se datorează stelei sale ocrotitoare care-l face preţuit atât timp cât trăieşte, dar că după moarte ascendentul său îşi va pierde din influenţă, iar reputaţia lui se va stinge încetul cu încetul sau va dispărea brusc."

benevolă, ci ca *dictată*. Fenomenul se datorează convergenţei unei multitudini de cauze. A le căuta în condiţiile economice, politice, religioase ale timpului este desigur posibil, iar voga recentă a barocului a înmulţit studiile relative. Persistă însă, alături de cauzele adiacente, un implacabil mecanism, intrinsec evoluţiei artistice. Aici, poate, ar fi câte ceva de adăugat.

Dihotomia baroc-clasicism s-a substituit pentru început celei romantism-clasicism. „Eonul baroc"[1] a fost descifrat ca o constantă anticlasică a istoriei artei. „Redescoperirea manierismului", în loc să simplifice problema, a complicat-o.[2] Manierismul uzurpă barocul în opoziţia fundamentală faţă de clasicismul Renaşterii. Odată exclus dintr-o lineară polaritate, barocul devine ambiguu.[3] Această ambiguitate caracterizează stadiul actual al studiilor şi interpretărilor veacului al XVII-lea. Nimeni, azi, nu poate afirma cu tărie că *ştie* ce este barocul. Dintr-un fenomen supus *intoleranţei* primilor istoriografi, el a devenit în zilele noastre un fenomen pândit de *ne-înţelegere*. Orice tentativă de clarificare, oricât de firavă ar fi ea, nu poate fi inutilă.

Drumul care a rămas, în mod paradoxal, cel mai puţin bătătorit este cel care duce în însuşi miezul dezbaterii artistice. Privită din acest punct de vedere — cel al Operei — intervenţia recentă a manierismului poate lămuri, prin reflex fizionomia barocului.

Manierismul nu poate fi înţeles fără raportul de maximă tensiune pe care-l stabileşte cu Renaşterea.[4] Artistul renascentist acţiona aidoma celui „antic“. Opera era făcută pentru contemplare. între spaţiul operei şi cel al privitorului se instaurează un echilibru exemplar. Arta, pentru marile minţi ale Renaşterii, era un mod de investigare a realului, cercetare asupra fenomenului, exegeză a naturii şi a istoriei. Opera realizează o *prezenţă*. Atitudinea manieristă este, desigur, una de criză. Arta nu mai cercetează realul, ci imaginarul, iar lumea imaginarului este una „dificilă". Artistul

1 *Cf.* E. d'Dors, *Trei ore în muzeul Prado. Barocul,* trad. rom. de Irina Runcan, Meridiane, Bucureşti, 1971.

2 Cf. E.R. Curtius, Literatura europeană şi Evul Mediu latin, op. cit., pp. 314 şi urm.

3 O soluţie — cea mai funcţională până în acest moment — este dată de către W. Sypher, *Four Stages of Renaissance Style,* New York, 1966, care vede în baroc o reintegrare a manierismului.

4 *Cf.* V.I. Stoichiţă, *op. cit.,* pp. 7-35.

manierist va căuta „sensul imaginii", ceea ce se ascunde *dincolo* de simpla prezenţă a Operei renascentiste. In faţa operei manieriste nu primează contemplarea, ci „dificultatea". Opera manieristă *intrigă*. Barocul marchează de aceea o ruptură de nivel. El se poate defini, desigur, prin *opoziţie*, chiar dacă temeiul său nu va fi unul strict polemic.

Fundamental pentru spiritul baroc nu este faptul că s-ar opune Renaşterii sau manierismului. El este *altceva*. Această alteritate — surprinsă deja de Croce — se concretizează doar marginal prin *opoziţie*, dar se manifestă, fundamental, prin *afirmaţie*. Printr-o afirmaţie venită de dincolo de disputa manierism—Renaştere, dar care la o privire istorică se poate înfăţişa ca irevocabil *înlănţuită* în succesiunea stilurilor artistice europene. Ruptura operată de baroc priveşte în mod direct atât Renaşterea, cât şi manierismul. Opera barocă nu este neutră şi imuabilă, asemenea celei clasice, nu e „diferită", asemenea celei manieriste. E fundamental „facilă".[1] Nu e simplă prezenţă. Nu se constituie ca spaţiu absorbant. Opera barocă *vine în întâmpinare*. Ea nu e făcută spre contemplare, asemenea celei renascentiste, nu intrigă (asemenea celei manieriste), ci *subjugă*. Opera barocă este o *invadare* — a imaginarului — în spaţiul real. Pentru prima oară, în mod manifest, arta îşi propune, înainte de toate, să convingă spectatorul asupra propriei ei existenţe şi asupra propriei ei valabilităţi.

Autoconştiinţa artei, exacerbată de baroc, este urmarea experienţei estetice renascentiste şi a celei manieriste. Dacă arta — în Renaştere — se instituise ca instrument de cunoaştere a realului, dacă în manierism ea se aventurase în sondarea imaginarului, acum, întărită, şi nicidecum în decădere (cum prea adesea s-a spus)[2], arta ajunge la conştiinţa propriei sale *puteri*.

Faptul că barocul este o „artă a puterii" nu a scăpat nimănui.[3]

1 Un exemplu de estetică iezuită, centrată pe „accesibilitatea" operei ne este oferit de *Jurnalul* lui Chantelou *(19 oct.):* „Numărul celor necunoscători era mult mai mare decât al celor pricepuţi, şi (arta) trebuia să placă mulţimii care iubeşte lucrurile... împodobite" *(ed. cit.,* P- 425).

2 Problema „decadenţei" artei baroce merită în continuare toată atenţia. Este vorba însă mai mult despre o decadenţă a veacului, dublată de o exacerbare a artei.

3 *Cf.* O. Spengler, *Der Untergang des Abendlandes,* ed. a Il-a, Miinchen, 1923-1924, voi. I, p. 11, c. III, § 19. [Vezi şi *Declinul Occidentului: Schiţă de morfologie a istoriei*,

Dar mai puţin clar a apărut că nu este vorba de puterea papalităţii, a Contrareformei sau a iezuiţilor, ci, în mod fundamental, de *puterea imaginaţiei*. Contrareforma catolică apelează la *sprijinul* artei tocmai în urma recunoaşterii acestui fapt. Arta este acum domeniul-forţă al imperiului imaginativ. Artistul este persoana calificată într-un anumit tip de „exerciţiu spiritual": cel al închipuirii. Artistul baroc se deosebeşte fundamental de cel renascentist, pentru care imaginea era, înainte de toate, un mod de verificare al realităţii imediate. Fractura ce se petrece în veacul al XVII-lea priveşte de aceea atât ştiinţa, cât şi arta. *Realul* este domeniul privilegiat al ştiinţei. Domeniul artei va fi *posibilul*. Rolul ei va fi acela de a demonstra că, pe temeiul imaginaţiei, ceea ce nu este (sau nu pare a fi) real poate deveni (poate fi) real. Contrareforma a profitat din plin de arta vremii sale, deoarece a priceput că acest „joc cu posibilul", pe care îl propunea barocul, se poate centra în modul cel mai firesc pe *Marea Ipoteză* a spiritualităţii creştine: cea a Mântuirii. „Ipoteza" trebuia recunoscută în mod unanim ca „certitudine". Dar

trad. de Ioan Lascu, Beladi, Craiova, 1996 — *n. ed.*]

o certitudine care să nu se verifice pe calea raţiunii, ci pe cea a imaginarului: *un trompe V ceil}*

Pe plan artistic, categoria de *mimesis* va continua să fie actuală de-a lungul întregului baroc. Numai că se schimba radical sensul înţelegerii conceptului clasic: apelul la *mimesis* garantează intrarea imaginarului în lumea reală. Imaginarul este ipostaziat *ca şi când* ar fi real. Acest lucru implică, dintr-odată, o multitudine de aspecte estetice noi. Arta trebuie să dea „impresia" naturalităţii, iar barocul va fi într-ade- văr un stil al iluziei. Este nevoie de o tehnică aptă să traducă posibilul în vizibil, şi, într-adevăr, toţi marii artişti ai vremii au fost în primul rând nişte virtuozi. „Virtuozitatea" nu implică însă doar execuţia, ci şi ideaţia. Se va cristaliza astfel unul dintre conceptele-cheie ale barocului, cel de *ingegno*: capacitatea inventivă, rapidă, promptă, eficientă.[1] Este vorba de fapt despre o tehnică hiperbolică a raţionamentului: raţiunea ridicată la puterea „n“ devine *ingegno,* ajungând la stadiul în care se reuşeşte, prin cele mai subtile calcule raţionale, să se construiască episodul mental final care *pare* iraţional.

Va fi apoi nevoie de o fundamentare conceptuală a iluzionismului, iar aceasta va fi găsită în teoria *verosimilului* din *Poetica* şi *Retorica* aristotelică.[2] Dar poate consecinţa cea mai însemnată priveşte sensul nou pe care îl capătă atât Opera, cât *ş\praxis-u* estetic. Actul creator nu mai vizează în exclusivitate Opera, ci este obsesiv aţintit asupra modului în care aceasta este receptată. Esenţial pentru artistul baroc este să ştie *cum apare* opera sa, nu *ce este* ea. *Praxis*-ul creator implică acum o perpetuă dedublare a artistului, constrâns să-şi verifice valabilitatea demersului din punctul de vedere al spectatorului. Artistul baroc ideal nu este cel care posedă doar facultatea creatoare (*id est ingenium),* ci cel care cunoaşte mecanismul receptării, cel care ştie ce place publicului: este posesorul de *gust.*[3] Opera însăşi devine produs al conjugării celor două facultăţi, izolate prin tradiţie: *ingegno* şi *gusto.* Artistul îşi verifică mereu

1 *Cf.* B. Croce, *Storia dell'estetica per saggi,* Latcrza, Bari, 1967, pp. 61-90.

2 *Cf.* G.C. Argan, *De la Bramante..., ed. cit.,* pp. 166 şi urm.; Morpurgo Tagliabue, „Aristotelismo e Barocco", în Retorica e Barocco. Atti del III Congresso Internazionale di Studi Umanistici, Venezia 15-18 Giugno 1954, a cura di E. Castelli, Roma, 1955, pp. 129 şi urm.; B. Contardi, La retorica e l'architettura barocca, Bulzoni, Roma, 1977.

3 B. Croce, op. cit., loc. cit.

opera de pe poziţia spectatorului. Această „verificare" face parte integrantă din actul de creaţie. însăşi sublimarea tehnicii baroce trebuie înţeleasă în această lumină. „Virtuozitatea" nu este acum rod al unui exerciţiu tehnic în sine; ea este modalitatea prin care tehnica facilitează accesul spectatorului la iluzie. „Celălalt" este mereu prezent în preocuparea estetică. Opera *este* pentru „celălalt". Arta *se face* pentru „celălalt". Ea este domeniul exemplar, modelul oricărei acţiuni omeneşti: domeniul în care se realizează finalitatea creştină a mântuirii.[1]

Aici intervine fractura esenţială care va despărţi din acest moment lumea catolică de cea protestantă. Pentru spiritul Reformei, orice strădanie de obţinere a mântuirii este zadarnică. Nici o acţiune omenească nu are valoare dincolo de viaţa pământească. Munca nu poate avea ieşire spre transcendenţă. Modelul spre care tinde, încă de pe acum, spiritul protestant este *industria*.[2] Operând pentru „celălalt", artistul baroc operează însă, implicit, *ad majo- rem dei gloriam*.

Arta devine, mai mult ca niciodată, un mijloc de expresie şi de comunicare. Opera trebuie să emoţioneze, să tulbure, să convingă. Artistul baroc nu aspiră la *durata* operei sale, ci la *eficienţa* ei imediată. Pentru prima dată, efemerul se insinuează în mod programatic într-un domeniu care a fost dintotdeauna cel al confruntării cu veşnicia.

Barocul intervine aici în miezul problemei care bântuise marile minţi ale Renaşterii. Aspiraţia către eternitatea formei implica (la Leonardo, la Michelangelo) distrugerea totală a materiei. Artistul baroc semnează pactul renunţării. Forma, şi ea, este supusă devenirii. Forma este, şi ea, materie. Arta este domeniul formei-materie[3]: domeniul efemerului. Problema omului baroc pare să fie, înainte de orice, *imanenţa*. Acest lucru nu priveşte însă numai arta, ci spiritualitatea întregii epoci. Nu proclamase oare Conciliul din Trento aşa-numita „dogmă a transubstanţierii", conform căreia experienţa spirituală a împărtăşaniei se consuma pe planul cărnii ? Şi nu afirmase oare Giordano Bruno, încă înainte de 1600, că „materia lucrurilor corporale este aceeaşi cu cea a celor ne-corporale"[4] ?

Artistul secolului al XVII-lea se găseşte în imposibilitatea, liber consimţită, de a avea acces la *esenţe*. Fiinţa nu poate fi surprinsă decât în succesiunea *aparenţelor*, a căror linie frântă oferă doar o diagramă, o imagine. Dificultatea (sau renunţarea) de

1 G.C. Argan, De la Bramante ..., ed. cit., p. 206.

2 Max Weber, Die protestantiscbe Ethik und der Geist des Kapita- lismus, 1920 [v. Etica protestantă şi spiritul capitalismului, trad. de Ihor Lemnij, Humanitas, Bucureşti, 1993,2003 — n. ed.]; G.C. Argan, Storia dell'arte italiana, voi. III, Sansoni, Florenţa, 1968, p. 257.

3 ***Cf.*** E. Papu, ***Barocul ca tip de existenţă,*** Minerva, Bucureşti, 1977, voi. I, pp. 125-136.

4 Giordano Bruno, ***Quarto Dialogo*** (1584), în ***Dialoghi italiani,*** Sansoni, Florenţa, 1958.

a atinge esenţa[1] explică obsesia mişcării, a metamorfozei, a iluziei şi a morţii. Afirmarea valabilităţii unui astfel de demers artistic se face prin raportarea la acele arte în care *efemerul,* temporalitatea, conştiinţa estetică a tranzitoriului, a începutului şi a sfârşitului se constituie ca esenţă: muzica[2], teatrul.

Omul baroc[3] — şi artistul baroc — se va constitui în datele lui psihologice plecând de la conceptul obsedant al devenirii, al aparenţei. Aşa cum opera îşi caută şansele de viabilitate în imediata receptare, artistul va fi dominat de flacăra dorinţei recunoaşterii spontane. Dar o astfel de recunoaştere nu poate viza desigur decât aspectul, aparenţa propriei sale fiinţe. Artistul baroc va fi un *personaj.* El nu este niciodată el însuşi. Omul baroc se vrea propriul său *superlativ.* Dar *superlativul* este o chestiune care, înainte de a privi *fiinţa,* priveşte *limbajul.* In superlativ, neutralitatea fiinţei este angajată în seman- ticitatea limbajului. Fiinţa capătă *sens.* Iar în baroc, *sensul fiinţei* are un nume precis: *gloria*.

Nu este oare acesta semnul pierderii reperului care ţinuse umanitatea în stare de veghe secole de-a rândul ? Arta concretizează imaginarul, aici, pe pământ: în imanenţă. Omul îşi caută menirea în sensul pe care „celălalt" îl dă propriei sale *apariţii* pe scena lumii.

Nu se poate acredita barocul fără intuiţia faptului că „ceva“ se pierduse acum irevocabil. Ce anume ? Un poet — Milton — răspunde în plină epocă barocă: Paradisul.

2. Elemente ale poeticii berniniene

Dacă există, în veacul al XVII-lea, un artist care să adune în sine toate firele creativităţii baroce, acesta este, desigur, Gian Lorenzo Bernini (il. 34-41). A fost sculptor, arhitect, pictor, scenograf, comediograf. Contemporanii vedeau în el „un nou Michelangelo". Măreţia lui Bernini n-a fost însă unanim acceptată. Când, în a doua jumătate a secolului, Gian Pietro Bellori publică *Vieţile pictorilor,*

1 Cl.-G. Dubois, ***Le Baroque: Profondeurs de l’apparence,*** Larousse, Paris, 1973.

2 Pentru Leonardo da Vinci, „muzica nu ar putea fi altfel numită decât sora picturii (...). Dar pictura întrece muzica şi domneşte asupra ei, pentru că ea nu piere de îndată ce se naşte, precum nefericita muzică“ *(Tratat despre pictură, op. cit.,* p. 25).

3 *Cf.* T. Vianu, „începuturile iraţionalismului modern", în *Studii de filozofie şi estetică,* f. d., pp. 51-71.

sculptorilor şi arhitecţilor moderni, numele lui Bernini nu este pomenit, nici măcar o dată. Este poate prima tentativă de „suprimare" a celui care dominase scena artistică romană timp de o jumătate de veac (şi care, la acea dată — 1672 —, o domina încă); o tentativă de exilare a artistului dincolo de marginile istoriei artei. în spatele tăcerii lui Bellori, Bernini este totuşi prezent, ca negativitate paradigmatică: „Acum fiecare îşi închipuie după capul lui câte o Idee nouă sau vreo nălucă arhitecturală, expunând-o în pieţe şi pe faţade: aceştia sunt însă oameni lipsiţi de acea ştiinţă ce se cere unui arhitect, purtând în deşert acest nume. Ei pocesc clădirile şi oraşele cu vechile lor mărturii, născocind tot felul de unghiuri, de linii frânte şi răsucite, pocmd baze, coloane şi capiteluri cu zorzoane de stucatură şi tot felul de ornamente lipsite de orice proporţie."[1]

După ce, în 1665, Bernini este chemat la curtea lui Ludovic XIV pentru construirea noii aripi a Luvrului, Charles Perrault, reprezentantul „opoziţiei" franceze anti- berniniene, va nota în *Memoriile* sale: *„...A* făcut o statuie ecvestră a regelui, mizerabilă. A fost un arhitect mediocru, chiar dacă în această privinţă avea o părere foarte bună despre sine (...). într-un cuvânt, sunt convins că în privinţa arhitecturii nu se remarca prin nimic, cu excepţia decoraţiilor şi a dispozitivelor scenografice."[2]

Poziţiei polemice a lui Bellori sau Perrault îi vor răspunde integrările operate de Baldinucci şi Paul Freart de Chantelou. Bernini este exaltat acum în fizionomia sa de *uomo universale,* dar unul de un tip cu totul nou: baroc. Universalitatea demersului marilor renascentişti se întemeia pe comuna rădăcină a tuturor artelor în *desen*. Universalitatea lui Bernini se înscrie pe alte coordonate. Diferenţa specifică este indicată, incidental, de Perrault, în *teatru*. Forma, pentru Bernini, nu mai este doar concretizare plastică a unei imagini interioare. Ea este, în mod fundamental, *spectacol*. în măsura în care este spectacol, forma renunţă parţial la supremaţia suportului raţional al desenului, ca metodă universală de cercetare a realului. Ea va apela la imaginaţie sau, mai precis, la *ingegno*. Pentru Bernini, care nu renunţă de fapt niciodată total la structura clasică, demersul creator va funcţiona graţie unui dublu motor: *„...ingegno* şi desenul alcătuiesc meşteşugul vrăjit cu ajutorul căruia izbutim să amăgim vederea *(,ingannare la vista)* într-aşa fel încât să provocăm uimirea *(in modo da stupire).* "[3] Binomul *ingegno-desen* întemeiază „metoda"

1 G.P. Bellori, „ I d e e a . î n *Vieţile pictorilor, sculptorilor şi arhitecţilor moderni,* trad. rom. de Oana Busuioceanu, Meridiane, Bucureşti, 1975, voi. I, p. 66.

2 Ch. Perrault, *Memoires de ma vie,* ed. P. Bonnefon, Paris, 1909, pp. 62, 66.

3 Cuvintele sunt ale lui Graziano, *alter ego* scenic al lui Bernini într-o

lui Bernini, care poate fi definită ca „proiectare imaginativă". Scopul acestei metode este „amăgirea" *(l'inganno)*. Scopul amăgirii este „uimirea" *(lo stupore, la meraviglia)*.

înlănţuirea creator-operă-spectator capătă astfel un statut cu totul nou. „Uimirea" spectatorului este consecinţa modului în care artistul a reuşit să-şi ascundă imaginaţia disciplinată de desen în operă: „Secretul artei se află în a face să pară adevărat tot ce este de fapt închipuit."[1] Tesauro, teoretician al gustului baroc, explica voga „amăgirii" prin faptul că aceasta ar fi corespuns „unei plăceri secrete şi înnăscute a spiritului omenesc: aceea de a fi amăgit cu ingeniozitate"[2].

A te lăsa cuprins de uimire în faţa amăgirii reprezintă însă pentru teoreticienii barocului un semn de sensibilitate şi rafinament. Se citează de obicei[3] spusa lui Gorgias din Leon- tinoi, consemnată de Plutarh[4], conform căreia „omul care se lasă înşelat este superior celui care nu se lasă cuprins de amăgire". Iar Sforza Pallavicino[5], erudit din imediata apropiere a lui Bernini, dezvoltă problema „amăgirii": „Orice meşter în ale artei este cu atât mai demn de laudă cu cât înşală mai bine, căci, atunci când amăgirea este descoperită, acest lucru zămisleşte o şi mai mare admiraţie."

„Amăgirea" şi „descoperirea amăgirii" (*inganno-disin- ganno)* fac parte, ambele, din modul de receptare al operei.[6] „Uimirea" este provocată deopotrivă de amândouă. *Amăgirea* prilejuieşte uimirea în faţa „verosimilului" operei. *Descoperirea amăgirii* provoacă uimirea în faţa „iscusinţei imaginaţiei" (*l'ingegno)*. Conştiinţa ficţiunii devine sursă de plăcere estetică. „Ascunderea artei" în spatele unei aparente naturalităţi este unul dintre imperativele majore ale timpului.[7] Se instaurează un raport de directă

comedie publicată postum. *Cf.* C. d'Onofrio, *Fontana di Trevi, Commedia inedita di Gian Lorenzo Bernini,* Staderini Editore, Roma, 1963, p. 74. (Textul a beneficiat de traducerea românească datorată lui F. Potra, „Fântâna Trevi sau Adevărul dat pe faţă, comedie ridiculoasă de G.L. Bernini", în *Secolul 20,* nr. 10-12, 1971, pp. 173-234.

1 Baldinucci, *ed. cit.,* p. 153.

2 E. Tesauro, *Cannochiale aristotelico...,* Genova, ediţia a VUI-a, 1682, p. 72.

3 *Cf.* A. Blunt, „Gianlorenzo Bernini. Illusionism and Mysticism", *mArt History,* I, 1 (1978), pp. 67-89.

4 *Moralia,* 385 c.

5 *Trattato dello Stile,* Roma, 1664, p. 154.

6 *Cf.* A. Marino, *Dicţionar de idei literare,* I, Editura Eminescu, Bucureşti, 1973, p. 231.

7 Conceptul este de descendenţă aristotelică. A se vedea G.C. Argan, *De la Bramante la Canova, op. cit.,* pp. 126 şi urm. şi G. Morpurgo Tagliabue, *op. cit.*

proporţionalitate între iluzionismul operei şi măiestria artistului. Prin aceasta se urmăreşte desigur proclamarea valabilităţii persuasive a artei, şi nicidecum exaltarea realului: „Bernini obişnuia să spună că cea mai mare plăcere a simţurilor constă în a percepe măiestria imitaţiei, şi dădea ca exemplu plăcerea pe care ne-o dă vederea unei picturi înfăţişând o femeie bătrână, decăzută şi respingătoare, pe care dacă am vedea-o în realitate

ne-ar scârbi şi ne-ar dezgusta."[1] Şi mai mult: realul nu e „verosimil"; „verosimilă" e doar arta: „Un om care-şi albeşte faţa nu mai seamănă cu el însuşi, pe când sculptura în marmură albă reuşeşte să fie asemănătoare cu modelul."[2] Forma artistică este un spectacol întemeiat pe iluzie şi amăgire. In raport cu spectatorul, ea funcţionează ca un discurs persuasiv. Modelul retoric[3] şi cel teatral[4] se implică în mod evident în structura formei plastice.

Dar în afară de *ingegno* şi *desen,* artistul trebuie să mai posede încă o facultate creatoare: *bunul-gust*,[5] Acesta substituie în baroc „măsura" clasică. „Măsura" ţinea de controlul raţiunii asupra*praxis-vXm*. „Gustul" ne introduce într-un domeniu mult mai labil: cel al intuiţiei, al iraţionalului. Din accastă cauză, Bernini se va simţi obligat să amendeze şi problema regulilor clasice: „Cine nu părăseşte uneori regulile, nu le va depăşi niciodată."[6] Aceasta este una dintre frazele cele mai tipic baroce din întreaga listă a confesiunilor berniniene.[7]

1 Baldinucci, *ed. cit.,* p. 146. Convingerile estetice ale lui Bernini erau să-i coste scump. Pe vremea când lucra la bustul lui Ludovic XIV, Chantelou surprinde următorul episod: „Stând de vorbă cu dl de Crequi, mi-a povestit că, arătând cuiva bustul, Cavalerul ar fi spus: « Acesta este frumos; însă în original acest adevăr este urât! » Eu am susţinut că asta este o născocire şi că, după părerea Cavalerului, Regele avea cea mai interesantă şi nobilă figură din câte văzuse vreodată" (Chantelou, *ed. cit.,* p. 306).

2 Baldinucci, *ed. cit.,* p. 147. Vezi şi Chantelou, *6 iunie.*

3 Baldinucci, *ed. cit.,* p. 146: „II dădea ca exemplu pe orator, care mai întâi inventează şi abia apoi ordonează, înveşmântează şi împodobeşte, căci, spunea el, fiecare dintre aceste operaţiuni cerea întreaga strădanie a omului." Modelul retoric nu este însă o caracteristică exclusivă a barocului, cum prea adesea se crede. El funcţionează încă din Renaştere (vezi J.R. Spencer, „Ut Rethorica Pictura", în *Journal ofWarburg and Courtauld Institutes,* XX, 1957, pp. 26-44). Apogeul legăturii pictură-retorică este atins de teoria artei la Veneţia, în veacul al XVI-lea.

4 Baldinucci, *ed.* cit.,p.151: „...nu trebuie să ne uimească în nici un fel faptul că un bărbat atât de înzestrat în cele trei arte care au ca părinte desenul, cum era cavalerul Bernini, avea în cel mai înalt grad şi darul minunat de a compune comedii foarte bune şi pline de ingeniozitate. Aceasta este lucrarea aceleiaşi minţi iscusite şi rod al aceleiaşi vioiciuni, şi al aceluiaşi har."

5 Cf. Chantelou, 28 iulie, 10 octombrie.

6 Baldinucci, *ed. cit.,* p. 140; Chantelou, *13 septembrie.*

7 Milizia, *op. cit., loc. cit.,* va critica aspru acest punct nodal al politicii lui Bernini:

Caracterul activ al gustului îl dispensează deci pe Bernini de obedienţa faţă de regulă. în geneza operei îşi face loc — sfidând „programul" clasic — hazardul. Bernini însuşi ilustrează, printr-un exemplu celebru, modalitatea inserării hazardului în practica artistică. Este vorba despre „baldachinul" de la San Pietro: „Cavalerul obişnuia să spună că această lucrare a izbutit bine din întâmplare, vrând să spună prin aceasta că imaginaţia artistică nu poate da o măsură şi o proporţie potrivite sub o cupolă atât de mare, într-un spaţiu atât de vast şi între volume atât de nemăsurate, unde iscusinţa şi mintea arhitectului nu puteau şti, în lipsa unor reguli exacte, care trebuia să fie măsura cea mai potrivită."[1]

înţelegem din acest pasaj şi justificarea apelului la hazardul „bunului-gust": grandoarea barocă *(il gr an gusto, le grand gout*) pecetluieşte părăsirea „măsurii umane" renascentiste **(şi clasice). Prin pierderea „omului ca măsură a tuturor lucrurilor" se pierde, incontestabil, şi puterea raţiunii asupra spaţiului artistic. „Fericitul hazard" se datorează intervenţiei unor forţe supraumane: „Cavalerul mi-a spus că avea mare grijă (de felul în care lucra), dar că mai trebuia să existe şi altceva, lăsând să se înţeleagă că era vorba despre un dar al Domnului..."**[2]

Concepţia cu privire la intervenţia arbitrară a divinului în procesul creator nu ar părea, în sine, un lucru nou. Nou este însă contextul în care se produce această intervenţie. Este vorba, mai mult decât oricând, despre problema — atât de actuală

„Obişnuia să spună că era bine să depăşeşti uneori regula. Aceasta este o maximă extrem de echivocă. Nu se poate niciodată ieşi din regulile perene şi întemeiate pe esenţa arhitecturii. Artistul se poate în schimb îndepărta de acele reguli arbitrare care sunt dictate, mai degrabă decât de raţiune, de pedanterie şi de exemplul anumitor opere antice."

Bernini vorbeşte însă la unison cu artiştii barocului. Gianbattista Marino, de pildă, declara: „Cărţile mele care au fost făcute împotriva regulilor se vând cu zece scuzi bucata, iar cele care sunt *supuse* regulilor stau în librării cu un praf de două degete pe ele." *Cf.* J. Ackermann, „Gian Battista Marino's Contribution to Seicento Art Theory", în *Art Bulletin,* XLIII, 1961, pp. 326-380.

1 Baldinucci, ed. cit., p. 68. A se vedea şi comentariul extrem de pertinent al lui A. Riegl, în Filippo Baldinuccis Vita des Gio. Lorenzo Bernini mit Ubersetzung und Kommentar von A. Riegl, aus seinem Nachlasse brsg. von A. Burda und O. Pollak, Viena, 1912, p. 63.

2 **Chantelou,** 7 septembrie, ed. cit., **p. 325 (a se vedea şi** 12 iulie **şi** 24 august).

în epocă — a liberului-arbitru, transpusă pe plan estetic. Artistul este un „ales", iar acest lucru se concretizează în imposibilitatea de determinare rațională a „bunu- lui-gust".

Bernini se vădește a fi posesorul unei concepții artistice de tip baroc, echilibrată însă de permanența lecției clasice.[1] Pentru a înțelege, în deplinătatea ei, semnificația acestei poziții de mijloc pe care artistul o deține în veacul al XVII-lea, ajunge să-i gândim alături de un Poussin și un Borromini. Poussin — spune Bernini — „a fost pictorul cel mai savant din câți au fost vreodată"[2]. Iar cu alt prilej:

1 La nivel teoretic, ingerințele clasicismului, sau, mai precis, permanența teoriei artei clasice în cadrul gândirii baroce reprezintă un fapt valabil în întregul secol. Deja Wolfflin, în *Introducerea* la *Renaissance und Barock* (1888), observa că „spre deosebire de Renaștere, barocul nu este însoțit de nici o teorie". Recent, problema a fost reluată de către J. Bialostocki, „Y eut-il une theorie baroque de l'art ?" în *Barocco fra Italia e Polonia a cura di J. Slaski,* Varșovia, 1977, pp. 30 și urm., care ajunge la același rezultat. E. Panofsky, „Die Scala Regia im Vatikan und die Kunstanschauungen Berninis", în*Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen,* XL, 1919, pp. 241-278, vedea în pendularea gândirii berninicne între clasicism și baroc un simptom al „disocierii", definitorie pentru orice spirit baroc.

2 **Chantelou,** 10 octombrie, ed. cit., **p. 399.**

„« Domnul Poussin este un pictor care lucrează de aici », şi a arătat spre frunte."[1]

Demersului pur intelectual al lui Poussin îi corespunde, la polul opus, demersul pur imaginativ al lui Borromini: „S-a vorbit de Borromini ca despre un om a cărui arhitectură este extravagantă şi care face totul în răspărul închipuirii fireşti; toţi pictorii şi sculptorii iau ca model al proporţiilor compoziţiilor lor trupul omului, numai Borromini socotea de cuviinţă să-şi întemeieze lucrările pe proporţii de himere."[2] Bernini respinge reprezentarea poussiniană de tip raţional şi se distanţează, în egală măsură, de imaginarul necontrolat al lui Borromini. Lumea sa este lumea „posibilului" şi „verosimilului", nu a „exemplarului" lui Poussin, nici a „imposibilului" lui Borromini. Adept parţial al indeter- minării raţionale a operei, Bernini respinge valabilitatea demersului borrominian, surprinzând fenomenul prin care „proporţiile de himere" devin, ele însele, „regulă". Imaginaţia lui Borromini este „nenaturală", este „bizarerie". Poussin, în schimb, n-are deloc imaginaţie, ci doar „ştiinţă". Bernini propune calea unui demers creator întemeiat pe „imaginaţia autentică"[3], exersată la şcoala naturii şi a experienţei istorice. Se va instala astfel pe o poziţie polemică nu doar faţă de Poussin (exacerbarea raţiunii) şi Borromini (exacerbarea fanteziei), ci şi faţă de Caravaggio (exacerbarea „adevărului natural"). într-una dintre convorbirile cu Chantelou[4], el judecă *Ghicitoarea* lui Caravaggio drept „un biet tablou fără nici un har şi lipsit de originalitate". Prin această judecată, Bernini se dovedeşte, încă o dată, promotor al „verosimilului", în contrast cu „verismul" caravaggesc. Concepţia sa despre natură apare desfăşurată pe larg în discursul ţinut la Academia de Belle Arte din Paris[5]: „în natură precumpănesc mediocritatea şi meschinăria (...)• Adesea în natură găsești părţi care ies în evidenţă, când n-ar trebui să fie așa, sau altele care ar trebui să iasă, fără ca acest lucru să se întâmple; cel care știe să deseneze bine lasă deoparte ceea ce apare în realitate și n-ar trebui să fie așa, și desenează ceea ce ar trebui să fie și nu apare...“

Studiul „verosimilului" trebuie să fie echilibrat (şi precedat) de studiul modelelor antice. Aici Bernini vorbeşte un limbaj de un clasicism ortodox, datorat, cu mare probabilitate, dorinţei de a se face apreciat în mediul academic în care conferenţia[6]:

1 Idem, 10 august, ed. cit., p. 269.

2 Idem, 20 octombrie, ed. cit., p. 431.

3 G.C. Argan, *op. cit., ed. cit.,* p 176.

4 Chantelou, 29 septembrie, ed. cit., p. 373.

5 Idem, 5 *septembrie, ed. cit.,* pp. 312-313.

6 Marc parte din teoretizările artistului, consemnate de Chantelou, vădesc concesiile lui Bernini făcute mediului și gustului francez. însăși aprecierea accentuată a lui Poussin ni se pare a fi un act mai degrabă diplomatic decât unul de credinţă. Acest conformism al artistului a fost observat și de Eleanor Dodge Barton, „The Problem of Bernini's Theories of Ârt“, în *Marsyas,* IV, 1945-1947, pp. 81-111.

„A spus că, după părerea lui, ar trebui să se aibă întotdeauna la Academie imitaţii în ghips după frumoasele statui, basoreliefuri şi busturi ale Antichităţii, pentru a-i educa pe tineri, punându-i să deseneze după aceste modele antice pentru a le forma ideea de frumos, care le va fi apoi de folos toată viaţa; înseamnă să-i distrugi dacă-i pui de la început să deseneze după natură... A mai adăugat că pentru pictori, în afară de basoreliefurile și statuile antice după care pot desena, ar trebui să existe și niște copii după pictorii al căror stil a avut calităţi deosebite."[1] Atunci însă când parcurgem lista preferinţelor lui Bernini privind sculptura antică, zărim cu ușurinţă că „vechile modele" erau constituite pentru el într-o serie prevalent elenistică, în care dinamismul şi retorismul formei le făcea apte în vederea fertilizării lor în sens baroc: *Pasquino*, *Torsul din Belvedere*, *Laocoon*... Se poate, de asemenea, observa o contradicţie între concluziile discursului academic şi părerile exprimate cu alte prilejuri şi notate apoi de Chantelou. In încheierea discursului de la Academie, el precizează că „trei lucruri sunt necesare pentru a reuşi în sculptură şi în pictură: să vezi şi să te obişnuieşti cu frumosul de timpuriu, să lucrezi mult şi să primeşti sfaturi bune"[2]. Aceste trei comandamente *(.studiul Antichităţii —praxis*-ul — *dezbaterea artistică)* sunt conforme spiritului academic.[3] Adevărata concepţie a lui Bernini pare de aceea a fi cea exprimată ceva mai târziu și notată de Chantelou la 11 octombrie: „Importante sunt trei lucruri: să privești în jurul tău, să cauţi a înţelege ce spun marii maeştri şi să practici arta fără încetare."[4] înlănţuirea *studiului naturii* cu *studiul modelelor antice și moderne* şi cu *praxis*-ul este mult mai caracteristică adevăratei fizionomii artistice berniniene.

Felul în care Bernini se distanţează de modalitatea clasică de a concepe opera de artă iese clar în evidenţă atunci când se abordează problema „frumuseţii selective": „Este un basm" — spunea artistul — „ceea ce se povestește despre Venus din Crotona, și anume că Zeuxis ar fi plăsmuit-o îmbinând cele mai frumoase părţi ale unor fecioare diferite, căci, spunea el, ochii frumoşi ai unei femei nu se potrivesc cu faţa frumoasă a alteia. Tot astfel, o gură, şi aşa mai departe"[5]. Principiul clasic al „selecţiei", expus pe larg în *ideea* lui Bellori, şi cel al „combinării" părţilor conform „ideii de frumos"[6] sunt complet infirmate. Infirmarea nu se face însă în numele adecvării la datul natural, ci în cel al *hiperbolizării* lui în limitele „verosimilului": „El spunea că, atunci când faci portretul cuiva după natură, tot secretul stă în a şti să recunoşti acea însuşire care îi este proprie fiecăruia şi pe care natura nu a dat-o altuia în afară de el, dar că trebuie să alegi una dintre însuşirile frumoase şi nu una dintre

1 Chantelou, *5 septembrie*, *ed. cit.,* pp. 311-313.

2 Chantelou, *ibidem,* p. 314.

3 *Cf.* N. Pevsner, *Academies of Art, Past and Present,* ediţia a Il-a, Da Capo Press, New York, 1973, pp. 67 şi urm.

4 Chantelou, *ed. cit.,* p. 402.

5 Baldinucci, *ed. cit.,* p. 144.

6 G.P. Bellori, *op. cit., ed. cit.,* voi. I, pp. 54 şi urm.

cele urâte."[1]

„Selecţia" vizează deci la Bernini o unică însuşire a modelului: cea esenţială. Aceasta va forma tematica expresivă a operei, iar „expresia" — spunea el — „este sufletul picturii"[2]. Procedeul abordează figura tipică barocă a hiperbolei. Aceasta avea un dublu sens. Bernini însuşi aminteşte că „trebuie să alegi una dintre însuşirile frumoase şi nu una dintre cele urâte". In spatele acestei observaţii se ascunde sensul negativ al hiperbolei, cel are ţinteşte către urât: *caricatura*.[3]

Cei care au studiat opera şi gândirea lui Bernini s-au oprit adesea la problema genezei caricaturii, fără a sesiza însă că, din punct de vedere teoretic, ea este justificată (şi aluziv prezentă) în pasajul mai sus citat.

Metoda hiperbolizării se opune însă „imitării ideii" şi prin caracterul ei dinamic. Ea implică surprinderea însuşirii esenţiale în desfăşurarea ei temporală. Metoda clasică implică, dimpotrivă, *fixarea* datului natural în paradigma ideii. Esenţa, pentru Bernini, se află *in re*. Realitatea este supusă devenirii, ca atare forma artistică nu se va putea dispensa de luarea în consideraţie a dimensiunii temporale. Prin recunoaşterea dinamismului realului, artistul fundamentează teoretic necesitatea dinamismului formei. Din această cauză el va opta pentru o execuţie rapidă şi îi va aprecia pe acei maeştri din trecut la care prevala spontaneitatea execuţiei.[4] Alteori, forma finită (şi statică) i se pare mai puţin interesantă decât expresivitatea primară a eboşei: „Desenele marilor maeştri erau, într-un fel, mai bune decât lucrurile îngrijite, făcute apoi după ele."[5]

1 Baldinucci, *ed. cit.,* p. 145.

2 Chantelou, *14 iulie, ed. cit.,* p. 230.

3 Vezi Chantelou, *19 august* (p. 282), *10 septembrie* (p. 334) sau Baldinucci, *ed. cit.,* p. 139: „...A ştiut să lucreze ca nimeni altul acele desene pe care le numim caricaturi sau schiţe şarjate, în care deforma în glumă, accentuând defectele vreunui chip, fără a ştirbi însă asemănarea. "

4 Vezi discuţia cu Chantelou, din *24 august* (p. 297), în care Bernini pare de acord că Leonardo da Vinci ar fi fost întrecut, datorită repeziciunii penelului, de către Correggio.

5 Chantelou, *6 iulie, ed. cit.,* p. 227.

Mişcarea, la Bernini, este o problemă legată strâns de poetica „verosimilului": „Când făcea portretul cuiva, nu voia ca acela să stea nemişcat, ci să se mişte, să vorbească, deoarece în acest chip, zicea el, ieşea la iveală toată frumuseţea sa, iar el putea să o reproducă aidoma, vrând să spună prin aceasta că, atunci când modelul stă nemişcat, nu este niciodată atât de asemănător cu sine însuşi ca atunci când se află în mişcare, stare în care toate însuşirile sunt ale sale, şi nu ale altuia, prilejuind astfel asemănarea portretului."[1]

Omul este deci el însuşi doar în mişcare. Modalitatea de existenţă a omului (şi a întregii lumi reale) este dinamismul. Opera va fi o concretizare a fluxului ritmat al existenţei. Problema fusese pusă deja — dar în alţi termeni — de către Michelangelo. Numai că, în vreme ce la marii renascentişti dialogul formă-existenţă se concretiza în obsesia imperativă a *eternului*, la Bernini — *homo barrocus* — ea se va alcătui sub semnul neîndoielnicei conştiinţe a *efemerului.*

In statuia lui *David* (il. 34), azi la Galeria Borghese, Bernini îşi face autoportretul simbolic.[2] El se închipuie sub trăsăturile poetului-războinic, ale artistului-luptător. în Renaştere (Donatello, Verrocchio, Michelangelo), figura lui David incarna triumful spiritului asupra forţelor malefice. El era un învingător: capul lui Goliat, la picioarele eroului, arăta că lupta s-a sfârşit. La Bernini ne aflăm în faţa concretizării plastice a unei noi accepţiuni a eroului: omul se luptă cu lumea. Nimic nu ne spune că în faţa lui David s-ar afla uriaşul Goliat. Putem presupune că eroul nu se luptă cu *nimeni.* Trupul lui se înşurubează în spaţiu, privirea este proiectată asupra unei indeterminate circumferinţe. Imensul volum în plină desfăşurare dinamică reia, în termenii sculpturii, tema cea mai dezbătută a fizicii epocii (Galilei): raportul dintre materie şi energie, dintre masă şi mişcare. Expansiunea forţei în spaţiu, aşa cum o exaltă Bernini, ne arată că, în baroc, problema formei nu mai este una a centrului, ci a orizontului. Concordanţa între artă şi speculaţia ştiinţifică a vremii apare cu claritate: „Toate lucrurile" — spunea Torricelli — „fug de centru dintr-un instinct înnăscut... Principiul interior al lucrurilor constă în a le îndepărta de centru. Poate că le place să se dilate pentru a respira, ca să spun aşa, în largul unei lumi mai spaţioase: se poate observa că în răspândirea luminii, în emanaţia razelor vizuale, în propagarea sunetului, natura se slujeşte întotdeauna de acele linii care poartă numele de divergente, şi care,

1 Baldinucci, *ed. cit.,* p. 145. Vezi şi Chantelou, *4 septembrie, ed. cit.,* p. 309.

2 Vezi Baldinucci, *ed. cit.,* p. 62; R. Wittkower, *Gian Lorenzo Bernini. The Sculptor of the Roman Baroque,* Phaidon, Londra, 1955, p. 182; Maurizio şi Marcello Fagiolo dell'Arco, *Bernini. Una intro- duzione al gran teatro del Barocco,* Bulzoni, Roma, 1967, pp. 40-41.

plecând dintr-un punct, se răspândesc mai departe... Nu am putut niciodată să găsesc un exemplu în natură în care răspândirea şi mişcarea să se facă prm linii convergente şi centripete"[1].

Raportul centru-orizont, calm rezolvat în monumentul lui Michelangelo, a depăşit, la Bernini, limitele oricărei soluţii antropocentrice renascentiste, căci orizontul lui Bernini (şi cel al barocului) este *elipsoidul*[2]*,* iar reîntoarcerea înspre *centru* se traduce într-un eşec: elipsa nu are *centru*, ci *centre*. *Weltanschauung-u* berninian avea, inevitabil, o tendinţă *centrifugă*. întreaga epocă este de altfel dominată de obsesia cuceririi orizontului (vezi călătoriile geografice, studiile astronomice etc.).

La Bernini, această cucerire capătă uneori aspectul *triumfului*. In imediata apropiere a lui *David* îl putem astfel plasa pe *Sfântul Longinus* (il. 35), concretizare a unui moment de *triumf-abandon*. Un „triumf" *asupra* infinitului şi un „abandon" *în* infinit. Dar cum infinitul berninian este, şi el, bipolar, *triumful-abandon* poate fi văzut şi ca o *sfâşiere*.

Problema se complică atunci când artistul abordează plăsmuirea arhitecturală a spaţiului. Părăsirea cercului în favoarea elipsei[3] are de această dată implicaţii covârşitoare asupra *spectatorului* nevoit să se integreze într-un spaţiu bifocal.

Psihologia omului baroc era probabil structurată tocmai în acest sens, de vreme ce nici unul dintre contemporanii artistului nu a perceput marea elipsă a Pieţei San Pietro ca pe o erezie.[4]

1 E. Torricelli, *Della leggerezza,* apud G. Getto, *Barocco in prosa e inpoesia,* Rizzoli, Milano, 1969, pp. 438-439.

2 *Cf.* S. Sarduy, *Barroco,* Seuil, Paris, 1975, pp. 57 şi urm.

3 'Baldinucci, *ed. cit.,* p. 101: „...închipuind această mare construcţie (Piaţa San Pietro — *n.n.),* el s-a folosit de forma ovală, depăr- tându-se astfel de planul lui Michelangelo."

4 O opoziţie faţă de forma elipsoidală se creează în mediul francez şi constituie unul din temeiurile respingerii primului proiect berninian pentru Luvru, care este caracterizat ca „superb şi magnific, cu excepţia ovalului din centru" (*Observations sur les plâns et elevations de la façade du Louvre envoyes de Rome par le cavalier Bernin,* 1664, apud L. Mirot, „Le Bernin en France. Les travaux du Louvre et les statues de Louis XIV", în *Memoires de la societe de l'bistoire de Paris et de Vile de France,* 1904, pp. 161-288). Bernini îşi asimilează critica franceză cu o abilitate de diplomat. Semnificativă în acest sens este discuţia cu Nunţiul papal (Chantelou, *19 septembrie),*

Programul ei este aproape un manifest al noii arhitecturi. Cele două focare pun sub semnul întrebării cen- tralitatea omului ptolemeic.[5] Nici un spectator nu poate stăpâni spaţiul pieţei dintr-un punct fix. El este constrâns să se mişte, să devină el însuşi actor al acestei mari scene şi- şi caută propriul centru într-un microcosmos descentralizat.

Faţă de utopia clasică a stabilităţii, barocul instituie (asemenea marilor epoci de răscruce) o neîncredere fundamentală în tot ce e siguranţă în structură. „Realismul" barocului este

care are aproape caracterul unei abjurări: „.. .I-a chemat pe Cavaler şi I-a întrebat dacă nu era adevărat că biserica San Pietro era o construcţie mai nobilă şi mai desăvârşită decât Rotonda (Panteonul — *n.n.).* El i-a răspuns cu seninătate că nu, deoarece cele mai desăvârşite forme sunt cele rotunde, pătrate, hexagonale, octogonale etc.“ *(ed. cit.,* p. 353).

5 *Cf.* Silvia Carandini şi Maurizio Fagiolo dell'Arco, *L'effimero barocco. Strutture della festa nella Roma del'600,* voi. II, Bulzoni, Roma, 1978, p. 56.

unul *ideologic*. El se oprește la întrebare, vizând (fără să poată însă atinge) Certitudinea. Nu e oare viaţa *vis* ? Lumea *teatru* ? Existenţa o imensă *volută*? Cosmosul un *capriciu* ?

Fiinţa — descoperă barocul — este *insesizabilă*. „Omul este el însuşi doar în mişcare", spunea Bernini. întreg barocul stă sub semnul *Artei Fugii*.[1] In acest sens, paradigmatică pentru întreaga creaţie a lui Bernini devine statuia *ImApolo și Dafne* (il. 36).[2] Problema lui Bernini nu mai este aici pur şi simplu cea a *formei*, ci a *transformării*. Insesizabilul fiinţei nu implică doar *spaţiul* şi *timpul,* ci şi *materia*. Raportul formă-materie statuează problematica barocă a *metamorfozei*. Forma devine. Iar devenirea este o funcţie a materiei. Forma sculpturală poate îmbrăca aparenţa omului, a arborelui, a frunzei, a norului (*Sfânta Tereza*, il. 38), a flăcării (*Sfântul Laurențiu, Eneas și Anchises)*... Intervine
o intenţionalitate plăsmuitoare a materiei, în cadrul căreia a fi om, arbore, frunză, nor, flacără —*fiindul* — îşi capătă sinonimia (şi deci comuna secularitate) în metamorfoza materiei. în sculptura lui Bernini, sinonimia fiindului, şi deci capacitatea artistului de a crea *în materie,* este posibilă prin faptul că aceasta nu este decât în vulgara ei accepţiune *piatră*. In idealitatea ei, ea este *aluat, ceară?*

Aici intervine, desigur, dar în modul cel mai înalt, problema tehnicii şi a virtuozităţii. *Piatra cioplită* devine *piatră modelată*. Limitele între sculptura „prin adăugire" (*per via delporre)* şi sculptura „prin înlăturare" *(perforza di levare),* fundament al întregii sculpturi renascentiste, se şterg. Este însă evident cum, pentru Bernini, *tehnica* este garanţia stăpânirii lumii materiale în vederea plăsmuirii ei, şi nicidecum joc gratuit. Piatra devenită *ceară* este soliditatea devenită fluidă, este calda curgere a materiei răsucită şi efemer învolburată într-un anume „a fi“. Ceara ideală a lui Bernini este materia care îmbină realul solid al pietrei cu idealul fluid al metamorfozei. Există însă la Bernini tentaţia extremă a abandonării oricărei solidităţi. Materia ideală, în acest caz, nu mai este *ceara*, ci *apa*.[3] Nu încape nici o îndoială că Bernini a fost atras

1 *Cf.* H. Hatzfeld, *Estudios sobre el barocco,* ediţia a III-a, Madrid, 1973, p. 121.

2 *Ibid.,* pp. 110 şi urm.

3 Pentru o integrare psihologică a fenomenului, a se vedea

de idealitatea maximă *a apei ca materie sculpturală.*[1] Nu întâmplător el a fost cel mai mare arhitect de fântâni al epocii.

Metamorfoza pietrei în ceară şi a cerii în apă aduce sculptura în pragul dizolvării ei totale. Ne putem de aceea întreba în mod legitim: ce se află *după* acest prag ? Răspunsul vine firesc: deasupra *formei-apă* se află — lucru vizibil în întreaga creaţie berniniană — o paradigmă muzicală. Forma barocă modei, *forma-care-curge,* este — s-a spus — *muzica?*

A-l descifra pe Bernini sub semnul exclusiv al muzicii poate părea însă abuziv. Mai semnificativ, şi mai cert, ni se pare de aceea a fi faptul că plastica berniniană îşi caută (sau suportă) imperative extraplastice: ea va ţinti într-un joc centrifug, tipic baroc, spre muzică, spre teatru, spre discursul retoric.

Guvernată de acest principiu, arta lui Bernini se va înfăţişa ca o metamorfozare a înseşi genurilor artistice[2]: se rup limitele dintre sculptură, pictură, arhitectură, scenografic, teatru, muzică, joc al apelor. Acesta a fost, probabil, unul dintre motivele pentru care Nietzsche întrezărea la el o intenţionalitate prewagneriană, cu toate consecinţele relative: „Renumele de a fi dus de râpă muzica îi revine lui Wagner, aşa cum Bernini şi-i păstrează pe acela de a fi dus de râpă sculptura."

Arhitectura şi urbanistica devin şi ele manifestări ale unui nou tip de voinţă formală. Spaţiul urban este privit ca materie maleabilă. Oraşul berninian nu respectă principiile urbanisticii clasice, ci se constituie ca un câmp de forţe în care fiecare edificiu important are rolul unui nod al tensiunilor spaţiale: oraşul baroc (Roma) se opune atât celui clasic, cât şi celui de structură medievală, în care domneşte accidentalitatea. Contemplând Parisul de pe colina Meudo- nului, Bernini se lansează într-o diatribă de poetică urbanistică: „A atras atenţia că de acolo de sus, de unde ne aflam, Parisul se vede doar ca o adunătură de coşuri şi seamănă cu un pieptene de dărăcit. A adăugat ca Roma arată cu totul altfel, că se vede ici San Pietro, dincolo Capitoliul, apoi Palatul Farnese, Montecavallo, Palatul San Marco, Coloseumul,

G. Bachelard, *L'eau et les reves. Essai sur l'imagination de la matiere,* Jose Corti, Paris, 1942, pp. 19 şi urm. [vezi *şi Apa şi visele: eseu despre imaginaţia materiei,* trad. de Irina Mavrodin, Univers, Bucureşti, 1995 — *n. ed.]:* „Nu se va insista niciodată îndeajuns pentru a înţelege psihologia inconştientului creator în cadrul experienţei fluidităţii şi maleabilităţii. în experimentarea aluatului, apa va apărea, în mod cert, ca materie dominantă. Spre ea se vor îndrepta visările noastre, atunci când vom beneficia, prin ea, de docilitatea argilei. " A se vedea şi
Wolfflin, *Renaissance und Barock, op. cit.,* p. 324 („Apa este elementul preferat al secolului"), sau E. Battisti, *L'Antirinascimento,* Feltrinelli, Milano, 1962, cap. VI).

1 „...Eu sunt un bun prieten al apelor; fac bine firii mele..." (Chantelou, *31 iulie, ed. cit.,* p. 255).

2 *Cf.* Baldinucci, *ed. cit.,* p. 142 şi R. Wittkower, *Art and Architec- ture in Italy, 1600 to 1750,* ediţia a iil-a, Middlesex, 1975, pp. 157-160.

Palatul Cancelariei, Palatul Colonna şi multe altele semănate ici şi colo, şi care-i dau măreţie şi o înfăţişare falnică şi impunătoare/"[1]

Câmpul de forţe al oraşului este domeniul în care artistul urbanist poate interveni cu propria-i intenţionalitate plăs- muitoare: proiectează transplantarea Columnei lui Traian din For în Piaţa Colonna, pentru a o alătura Columnei anto- nine[2], adaugă clopotniţe Panteonului, iar la Paris pare dispus să culce la pământ jumătate din oraș pentru a putea înălţa noua clădire a Luvrului[3]. Deşi nu declară niciodată, Bernini ne lasă să înţelegem că face o urbanistică *de ceară.* Incidental însă, biografii săi ne sugerează că artistul concepea arhitectura ca pe o problemă de mobilier urban: „Era obişnuit să depună tot atâta strădanie în a închipui un candelabru, ca în proiectarea unei preanobile clădiri."[4] Dincolo de intuiţia timpurie a *design*-ului, acest pasaj justifică dinamismul urbanisticii berniniene: transplantarea Columnei lui Traian are valoarea mutării unui pion pe imaginarul eşichier al oraşului.

Există însă o diferenţă fundamentală între proiectarea de obiecte şi proiectarea urbanistică: aceasta din urmă este o problemă de modelare a spaţiului interior. Concepţia berni- niană, tipic barocă, se va lovi, inevitabil, de cea tradiţională, dominantă încă în mediul francez. Artistul critică, de pildă, poarta St. Antoine, care i se pare a fi „uşa unui cabinet"[5].

Principala preocupare a arhitecturii berniniene va fi *faţada.* Ea este locul de manifestare al interiorului arhitectural în contact cu exteriorul urban. Este locul în care *interiorul* devine *exterior*-[6] Spaţiul de manifestare al arhitecturii va fi — pentru Bernini — în mod precumpănitor exteriorul. Aceasta va fi originea adâncă a conflictului iscat în jurul proiectelor sale pentru noua aripă a Luvrului.[7] Bernini este preocupat de racordarea urbanistică a palatului, de raportul faţadei cu piaţa, cu Sena, cu Parisul. Colbert

1 Chantelou, 2 *august, ed. cit.,* pp. 258-259. Critica berniniană a oraşului medieval îşi găseşte corespondentul clasicist într-un text-sur- priză: *Discursul asupra metodei* al lui Descartes. Aici însă apare soluţia unei ordini geometrice care se opune atât „haosului" medieval, cât şi tensiunii urbanisticii barocc.

2 Idem, 19 octombrie, ed. cit., p. 418.

3 Idem, 9 iunie, ed. cit., p. 204.

4 Baldinucci, *ed. cit.,* p. 146 (vezi şi comentariul lui Jan Bialos- tocki, O *istorie a teoriilor despre artă. Secolele XV-XX,* trad. rom. de Anca Irina Ionescu, Meridiane, Bucureşti, 1977, p. 151).

5 Chantelou, *19 iunie.*

6 Este de notat faptul că în momentul sosirii lui Bernini la Paris limba franceză nu poseda încă un cuvânt apt pentru a desemna conceptul de „faţadă". A se vedea în acest sens remarca lui Lalanne la prima ediţie a *Jurnalului* lui Chantelou *(Gazette des Beaux-Arts,* voi. 16, 1878).

e preocupat de aspectul şi comoditatea interiorului[1], de împărţirea apartamentelor, de funcţionalitatea oficiilor. Pentru Bernini, în mod declarat, arhitectura nu este o problemă de funcţionalitate, ci una de pură modelare a spaţiului: „Spunea că însuşirea cea mai de preţ a unui artist nu era aceea de a face clădiri frumoase şi comode, ci de a inventa felurite chipuri în a se sluji de puţin, de părţile rele şi neadaptate necesităţii, de a face lucruri frumoase, în aşa fel încât acest neajuns să devină folositor într-o asemenea măsură încât, de n-ar fi existat, ar fi trebuit inventat."[2] Arhitectura este deci domeniul predilect de manifestare al poeticii „dificultăţii rezolvate"[3]. Materia arhitecturală este maleabilă, dar rezultatul va fi cu atât mai important cu cât modelarea a pus probleme mai „dificile"[4]: „Cine vrea să se convingă de ceea ce ştie cu adevărat un om, trebuie să-i pună în faţa celor mai mari greutăţi."[5] Exemplul cel mai spectaculos al învingerii ostilităţii condiţiilor spaţiale impuse este Scara Regală (il. 40) din Vatican, „cea mai dificilă lucrare pe care a făcut-o vreodată"[6]. „El spunea despre această scară că era lucrul cel mai puţin rău din câte făcuse, şi acest fapt putea fi văzut de oricine o compara cu felul în care se înfăţişa ea

7 Geneza posibilă a conflictului a fost intuită de către Benedetti cu mult înainte ca acesta să izbucnească. In scrisoarea sa din 24 iunie 1664, care însoţea primul proiect berninian, el îi scrie lui Colbert: „Aşa cum Excelenţa Voastră va putea să vadă, ideea lui Bernini este singulară şi cred că nu există în Europa un palat cu o asemenea arhitectură. El nu s-a extins către curtea interioară, deoarece crede că partea cea mai nobilă este cea a faţadei, unde va trebui să se afle şi apartamentul regelui" (apud Mirot, *op. cit.,* p. 178).

1 „Coloanele faţadei (este vorba despre al doilea proiect berninian — *n.n.*) îl înspăimântau pe Colbert, care le considera disproporţionate şi prea mari: mai mari decât înseşi cele de la San Pietro" (vezi Mirot, *op. cit*., pp. 187-192).

2 Baldinucci, *ed. cit.,* p. 148.

3 *Cf* Maurizio şi Marcello Fagiolo dell'Arco, *op. cit.,* pp. 35 şi urm.

4 Desigur, „dificultatea" nu este doar o problemă a arhitecturii: „Cavalerul mi-a mărturisit că ar dori foarte mult ca, atunci când va veni regele, să-i atrag atenţia asupra acelor şuviţe pufoase care se disting atât de clar la bust de restul părului, şi care sunt atât de greu de realizat în marmură" (Chantelou, *3 septembrie, ed. cit.,* p. 306).

5 Chantelou, 9 octombrie, ed. cit., p. 392.

6 Baldinucci, *ed. cit.,* p. 101. Vezi şi M. Birindelli, *La machina heroica. II disegno di G.L. Bernini per Piazza San Pietro,* Università degli studi di Roma, Instituto di fondamenti dell'architettura, Roma, 1980, pp. 63 şi urm.

mai înainte. Mai spunea că felul în care s-a hotărât să sprijine zidurile a fost cea mai mare îndrăzneală a sa, atât de mare, încât, dacă înainte de a se fi apucat de o asemenea lucrare ar fi găsit-o undeva descrisă de către altcineva, el nu i-ar fi dat crezare."[7]

„Dificultatea" poate fi deci reală sau imaginară. Important este rezultatul stăpânirii ei, senzaţia de „incredibil", „uimirea".

Există însă un caz în care Bernini, maestrul demonstraţiilor de forţă, este învins de „dificultate": Luvrul.

7 Baldinucci, *ed. cit.,* p. 102. Vorbind despre Scara Regală, Milizia renunţă la tonul său incisiv, pentru a recunoaşte că aici Bernini „a convertit defectele locului în frumuseţe" (*Principi dell'architettura civile,* I, IV, V). Despre importanţa Scării Regale în cadrul poeticii berniniene, *cf.* E. Panofsky, *Die Scala Regia, op. cit.*

Reşedinţa regilor Franţei face însă parte, irevocabil, din istoria arhitecturii baroce. Chiar dacă, formal, construcţia se termină printr-un eşec al noului spirit şi cu izbânda tendinţelor clasicist-conservatoare, conceptele vehiculate în jurul ridicării noii aripi sunt concepte baroce: *măreţie, fast, splendoare, risipă.* Incă de la prima întâlnire dintre Bernini şi rege, noua clădire este plasată sub semnul superlativului şi al hiperbolei: „Referindu-se la clădirea Luvrului, Bernini a spus: « Sire, am văzut palate de împăraţi, de papi şi de prinţi domnitori aflate în drumul meu de la Roma la Paris, dar pentru un rege al Franţei, un rege al zilelor noastre, trebuie construit ceva măreţ şi mai impunător decât toate acestea. » Apoi, întorcându-se către cei care făceau cerc în jurul regelui, a adăugat: « Nici nu vreau să aud de un lucru lipsit de măreţie. »‘£]

Măreţia şi *risipa* nu sunt însă concepte vehiculate doar de către Bernini, ci comune întregii ambianţe franceze: pentru Chantelou, Luvrul este „lucrarea cea mai îndrăzneaţă şi care face cea mai mare vâlvă din lume“[1]. Proiectul lui Bernini este „plin de nobleţe şi foarte impunător"[2]; „Luvrul va fi cea dintâi clădire din lume în ceea ce priveşte dimensiunile şi cheltuiala"[3]; „(regele a spus) că în materie de bani nu se va face nici o economie"[4] etc.

Risipa berniniană nu priveşte doar materialitatea operei, ci şi resursele ci ideatice. Artistul baroc este un depozit de idei, gata oricând să-şi deschidă porţile.[5] In procesul proiectării — spune Bernini — artistul „trebuie să se gândească întotdeauna la un înţeles adevărat sau la o semnificaţie care să trimită la ceva înalt (...) adevărat ori închipuit"[6], înţelegem astfel mai bine *uşurinţa* cu care Bernini elaborează, unul după altul, proiectele Luvrului. Primul dintre ele se înfăţişează ca o „sacră reprezentaţiune“ a puterii regale, dominată de triumful coroanei asupra corpului

1 **Idem, 7** septembrie, ed. cit., **p. 322.**

2 Idem, 2 *iulie, ed. cit.,* p. 224.

3 Idem, 2 *august, ed. cit.,* p. 257.

4 **Idem,** 4 iunie, ed. cit., **p. 192.**

5 *Cf.* A. Felibien, *L'Idee du peintre parfait,* Londra, 1707, p. 4: „...el (artistul — *n.n.)* se slujeşte de memorie ca de un vas în care păstrează Ideile care i-au venit; apoi le alege cu ajutorul raţionamentului şi face din memoria sa o magazie pe care o poate deschide la nevoie."

6 Baldinucci, ***ed. cit.,*** p. 69.

central şi de braţele laterale în contracurbă învăluitoare: o replică laică a simbolisticii Pieţei San Pietro.[1] Cel de-al treilea proiect devine un monument care aspiră la condiţia eternă a naturii. „Palatul ridicat pe o stâncă" este un *concetto* cu dublu sens: semnificaţia formală instaurează triumful ordinii (etajele superioare) asupra haosului (baza)[2]; semnificaţia morală vizează simbolistica „stâncii virtuţii", lăcaş al Regelui-Soare.

Dar spaţiul simbolic prin excelenţă în care operează Bernini nu este Parisul, ci Roma.[3] O polarizare a sensurilor intervine însă şi aici: Roma este locul de manifestare a puterii Bisericii şi a puterii statului. Roma este Oraşul. Pentru Bernini, ea va fi spaţiul concretizării celor mai „ingenioase" exerciţii ale imaginaţiei (Bernini este făcut pentru Roma şi Roma pentru Bernini, obişnuia să spună papa Urban VIII[4], spaţiul în care puterea imaginaţiei *face posibil* armistiţiul între temporal şi etern, spaţiul în care, prin intermediul Persuasiunii, Ipoteza tinde să devină Certitudine.

într-un anumit sens, Roma berniniană este singurul *Oraş Imaginar* realizat.

3. Note pentru o tipologie a artistului baroc

„Noi toţi“ — scria Nietzsche — „în măsura în care suntem încă oameni moderni, suntem oarecum oameni berninieni“ '.

Ce este „omul berninian" ? Cel pentru car *& profunzimea* nu capătă sens decât atunci când se proiectează pe o *suprafaţă:* cel pentru care modul definitoriu de manifestare este *faţada:* cel care îşi concepe exerciţiul creator şi propria-i fiinţare exclusiv în raport cu *celălalt*.

A-l descifra pe Bernini, cu orgoliul său, cu ostentaţia şi cu lipsa lui de măsură, înseamnă a descifra un edificiu baroc.

> „Cavalerul Bernini este un om de talie mijlocie, dar bine făcut, mai degrabă slab decât gras şi cu o fire numai foc. Figura sa aduce cu cea a unui vultur, mai ales datorită ochilor (...). Se poate spune că are unul dintre cele mai frumoase spirite pe

1 Fagiolo dell'Arco, ***op. cit.,*** p. 246.

2 Cf. C. Brandi, La prima architettura barocca, Pietro da Cartona-Borromini- Bernini, Latcrza, Bari, 1970, p. 169.

3 Cf. G.C. Argan, Storia dell'Arte Italiana, op. cit., voi. III, p. 303.

4 Baldinucci, ***ed. cit.,*** p. 65.

care natura le-a plăsmuit vreodată; pentru că, fără să fi studiat, are aproape toate însuşirile pe care le dau cuiva ştiinţele. Altminteri, are o memorie bună, o imaginaţie vie şi sigură, iar judecata lui pare limpede şi sănătoasă. Este un povestitor foarte bun şi are un talent deosebit de a exprima totul prin vorbă, mimică şi gesturi, reuşind să creeze imagini la fel de plăcute ca cele pe care marii pictori au ştiut întotdeauna să le obţină cu ajutorul penelului. De aceea, fără îndoială, a reuşit atât de bine în comediile pe care *le-a scris*. "[1]

(Chantelou)

„Vârsta înaintată şi marea faimă de care se bucura îi dădeau şi mai multă încredere de sine. Avea mintea ascuţită şi strălucitoare şi un mare dar de a se pune în lumină.

Vorbea bine, presărându-şi tot timpul cuvântările cu sentinţe, parabole, istorioare şi vorbe de duh."[2]

(Ch. Perrault)

„Era pătimaş în fapte şi ştia să convingă uşor cu vorba."[3]

(Baldinucci)

Chantelou ni-l descrie pe Bernini ca pe un *homo thea- tralis,* Baldinucci îi surprinde *pathosul retoric,* Perrault *discursivitatea supraîncărcată*.

Bernini ştie „să se exprime", „să se pună în lumină", „să convingă". Artistul baroc *ştie să se arate*. Tipologia sa se opune celei a artistului manierist, dominat de *claustrare*, de *autocenzură*. Pentru omul baroc, „a părea" este mai important decât „a fi". „Fă şi fă să apară", îndemna Graciân, într-o celebră maximă a *Oracolului manual:* „Lucrurile nu trec drept ceea ce sunt, ci drept ceea ce par. A valora ceva şi a şti s-o arăţi înseamnă a valora îndoit: ceea ce nu se vede e ca şi cum n-ar fi (...). Exteriorul bun e cea mai bună recomandare a desăvârşirii lăuntrice."[4]

Dialectica interior-exterior se va concretiza într-un nou ideal existenţial[5] care, dincolo de denumirea sa convenţională *(il discreto, Vhonnete homme...)* ascunde un sâmbure profund de

1 Chantelou, *6 iunie*, *ed. cit.,* pp. 192-193.

2 Ch. Perrault, *op. cit.,* p. 79.

3 Baldinucci, *ed. cit.,* p. 136.

4 Baltasar Graciân, *Oracolul manual şi arta prudenţei,* trad. rom. de S. Mărculescu, Minerva, Bucureşti, 1975, p. 56.

teatralitate.

„Lumea e o comedie!" *(El mond non l'e altr ch'una comedia!)* exclamă Graziano, autoportretul scenic al lui Bernini în *Fântâna Trevi}* A trăi înseamnă, în veacul al XVII-lea, a te conforma unui joc al ficţiunilor. Artistul vremii este înainte de toate un *actor*.[1]

Histrionismul lui Bernini se manifestă atât în elementele de cronică însemnate de Chantelou, cât şi la nivelul general al biografiei sale, aşa cum reiese din *Viaţa* pe care i-o închină Baldinucci. Artistul îşi construieşte cu minuţie propriul său personaj. Mitul precocităţii berniniene este, desigur, o creaţie a artistului însuşi. El susţine că ar fi sculptat statuia *Sfântului Laurenţiu* şi pe cea a lui *Eneas şi Anchises* la 15 ani (de fapt 21); pentru *Apolo şi Dafne* recunoaşte 18 ani (de fapt 24-26) etc.[2]

Din toate aceste exemple se poate desprinde o singură certitudine: în epoca barocă nu doar Opera, ci şi Artistul trebuie să provoace *meraviglia.* Artistul tinde să devină un personaj *uimitor:* la limita dintre *incredibil* şi *verosimil.*

Dar ar fi poate nedrept să-i găsim pc Bernini singur responsabil al automistificării sale. Impostura pare a fi acum „o figură de stil" în cadrul spectacolului existenţei. Plăcerea ficţiunii, nevoia de mit aparţine în primul rând publicului. Acesta e gata să-şi construiască şi să-şi demoleze idolii. Pentru prima oară în istoria artei, *succesul* priveşte poate mai mult persoana artistului decât propria-i operă. *Vieţile* lui Vasari erau, e drept, pline de „triumfuri" închinate marilor fapte de artă — începând cu *Fecioara din Borgo Allegri* a lui Cimabue şi terminând cu tavanul Capelei Sixtine, dar niciodată exaltarea operei nu se confundă la el cu exaltarea artistului. Să-I citim însă pe Baldinucci: „(Bernini) a fost însărcinat să facă grupul înfăţişându-1 pe tânărul Apolo cu Dafne în clipa în care aceasta se transformă în dafin (...). Imediat după ce lucrarea a fost terminată şi arătată, vestea
i s-a răspândit atât de repede, încât întreaga Romă a alergat să o

5 Cf. A. Duţu, Eseu în istoria modelelor umane. Imaginea omului în literatură şi pictură, Editura Ştiinţifică, Bucureşti, 1972, pp. 171 şi urm.

1 A se vedea în acest sens fenomenologia „actorului", descrisă de E. Papu, *op. cit.,* voi. I, pp. 59 şi urm., şi voi. II, pp. 127 şi urm.

2 Vezi Baldinucci, *ed. cit.,* p. 63; Chantelou, *5 august* şi comentariul lui C. d'Onofrio, *Roma vista da Roma*, Liber, Roma, 1967, pp. 104 şi 432-438.

vadă, ca pe o minune, iar tânărul meşter, care nu împlinise încă optsprezece ani, atrăgea spre sine privirile tuturor **când se plimba prin oraş şi unii îl priveau, iar alţii îl arătau cu degetul ca pe o minune."**[1]

Interesul pentru artist ca persoană face din baroc prima mare epocă a vedetismului.[2] Artistul devine o *formă* supusă contemplării publice: „Prin locurile prin care trebuia să treacă Bernini, s-a năpustit vestea sosirii sale, astfel încât se goleau, ca să spun aşa, oraşele, din dorinţa fiecăruia de a-l vedea, fapt pentru care el a spus, glumind, că avea impresia trecerii unui elefant."[3] „Atât se vorbea peste tot despre el, încât Bernini obişnuia să spună că ultima modă a Parisului devenise cavalerul Bernini."[4] „Onorurile făcute cavalerului Bernini sunt un lucru incredibil."[5]

Viaţa lui Bernini (şi — după cum se va vedea — moartea sa de asemenea) stă sub semnul spectacolului. Momentele culminante ale *arătării* sunt cele în care artistul se raportează la formă: „Cardinalii şi principii" — ne spune Baldinucci[6] — „obişnuiau să vină pentru a-l vedea lucrând". Şedinţele de lucru la bustul lui Ludovic XIV (il. 41) au caracterul pregnant al unor reprezentaţii publice, percepute de curtea franceză drept adevărate comedii: „Regele a intrat în atelier şi cavalerul a început să lucreze, privindu-1 din diferite unghiuri, de sus în jos, dintr-o parte, de aproape şi de departe. Unora dintre tinerii seniori de faţă, pentru care acest fel de a lucra era ceva neobişnuit, le venea foarte tare să râdă văzându-1 pe Cavaler cum se uită în atâtea feluri şi atât de agitat: Regele însuşi abia se putea stăpâni."[7] Odată cu plecarea regelui, cortina cade: „Cavalerul s-a trântit pe un scaun, spunând ca de obicei că atâta pierdere şi risipă de inteligenţă îl dădeau gata."[8]

Spaţiul atelierului devine, în epoca barocă, locul privilegiat al unui spectacol care fascinează şi intrigă: *spectacolul formării*. In acest spaţiu, artistul este — în acelaşi timp — regizor, actor şi spectator. In contact cu forma, artistul devine o *reprezentare*. Velâzquez (în *Las Meninas*) sau Vermeer din Delft (în *Atelierul)*

1 Baldinucci, *ed. cit.,* p. 63.

2 *Cf.* Rudolf şi Margot Wittkowcr, *Kunstler Aussenseiter der Gesellschaft,* Kohlhammer, Berlin-Koln-Mainz, 1965, pp. 259 şi urm.

3 Baldinucci, *ed. cit.,* p. 112.

4 *Ibidem,* p. 113.

5 Ch. Perrault, *op. cit.,* p. 137.

6 Baldinucci, *ed. cit.,* p. 137.

7 Chantelou, *14 august, ed. cit.,* p. 275.

8 Idem, 21 august, ed. cit., p. 282.

au dat acestei teme baroce soluții de o profunzime exemplară.

Reprezentarea capătă însă acum puteri atât de mari, încât iradiază nu numai asupra celui ce o organizează, ci și asupra celui care o contemplă. Privitorul — și el — face parte din spectacolul formei: *Extazul Sfintei Tereza* (il. 37, 38) este
o dublă reprezentare: contemplăm atât statuia, cât și spectatorii împietriți ai scenei. Dar spectatori suntem şi noi, iar dacă ne va bântui măcar o clipă gândul propriei noastre *împietriri,* vom realiza, fără greş, că din dublă reprezentarea barocă a devenit *infinită*[1].

Cel mai impregnat de teatralitate dintre toate episoadele biografiei berniniene este cel al călătoriei în Franţa. Curtea lui Ludovic XIV oferea prilejul unui spectacol neîntrerupt.[1] Toate actele vieţii de curte, de la sularea şi până la culcarea Regelui-Soare, se înlănţuie în ritmul „reprezentării". Viaţa de curte se desfăşoară sub semnul aparenţei amăgitoare: „Fiecare îşi compune câte o figură și câte o înfățișare exterioară pentru a părea aidoma cu ceea ce dorește să se creadă despre el. Astfel, se poate spune că întreaga lume nu e alcătuită decât din înfățișări."[2]

Incă din vremea lui Ludovic XIII, un Nicolas Faret[3] susținea că *l'honnete homme* „trebuie să ştie să se prefacă, trebuie să ştie să se ascundă" *(il sgaura feindre, il sgaura deguiser).* Iar Georges Brossin de Mere[4] era de părere că „în viaţă trebuie să fii un bun actor: să priveşti ceea ce faci ca şi când ar fi o comedie şi să-ţi închipui mereu că joci rolul unui personaj de teatru".

Colbert, Nunțiul papal, abatele Butti, Charles Perrault sunt cu toţii surprinşi de Chantelou ca interpreţi ai unui rol: ca măşti. Colbert, în special, incarnează ştiinţa perfectă a disimulării,

1 Vezi La Bruyere, *Caracteres,* VIII *(De la Cour).* [Vezi şi *Caracterele sau Moravurile acestui veac,* trad. de Aurel Tita, Editura pentru Literatură, Bucureşti, 1966 — *n. ed.]*

2 La Rochefoucauld, *Maximes,* 38. [Vezi şi *Maxime şi reflecţii,* trad. de Aurel Tita, Minerva, Bucureşti, 1972 — *n. ed.]*

3 L'honnete homme ou l'art deplaire a la Cour, Paris, 1630.

4 *Le commerce du monde* (postum). Referirile la Faret şi de Mere ne-au fost prilejuite de J. Rousset, *La litterature de l'âge baroque en France. Circâ et lepaon,* ediţia a IV-a, J. Corti, Paris, 1954, p. 224.

necesară oricărui *honnete homme:* „A venit să-i vadă pe Cavaler şi, intrând în atelier, a luat o figură zâmbitoare şi deschisă"[1]; „L-a primit pe Cavaler cu o figură veselă"[2]; „Puţin după aceea a apărut şi dl Colbert cu figura zâmbitoare pe care o ia întotdeauna când vine la Cavaler"[3] etc.

Nu întâmplător întreg spaţiul interior al Luvrului capătă, în proiectul lui Bernini, aspectul unui imens teatru.[4]

Dialogul dintre Bernini şi Regele-Soare depăşeşte însă hotarele unei teatralităţi imediate. Sfera concretizării sale

1 Chantelou, *6 august, ed. cit.,* p. 262.

2 Idem, 30 august, ed. cit., p. 300.

3 Idem, 12 septembrie, ed. cit., p. 337.

4 Idem, 12 august, ed. cit., p. 272.

este cea a *superlativului* şi a *hiperbolei:* „cel mai mare monarh" — „cel mai mare artist".

Ludovic XIV se definise el însuşi ca hiperbolă, ca *trop baroc*. Oare ce altceva dacă nu o sinteză între „stilistică" şi „politologie" este celebrul *l'Etat c'est moi* ?

Comportamentul lui Bernini nu e mai puţin hiperbolizant. Chiar dacă nu au fost rostite vreodată, cuvintele-emblemă ale prezenţei lui Bernini la Paris nu puteau fi decât o replică: *L'Art? C'est moi!*

Apare acum, mai evident ca oricând, caracterul nou al artei baroce: cel de *instrument al puterii.* Faptul se poate descifra la mai multe niveluri: arta poate fi un instrument al *puterii artistului,* dar poate deveni — prin consimţământul şi cu concursul său — un instrument al puterii seculare sau ecleziastice.[1]

Unul dintre aspectele cele mai singulare ale artei lui Bernini — caricatura — poate fi înţeles în justa sa semnificaţie doar în această lumină. Caricatura este o *armă.*[2] Ea pătrunde în însuşi miezul teatralităţii baroce. Cu semnul negativ însă: ca *demascare*. Puterea imaginii poate transforma caricatura într-o figură a *damnaţiunii.*[3] Semnificativ este faptul că Bernini nu-şi face niciodată propria-i caricatură. Artistul nu poate căpăta decât înfăţişări măgulitoare: *David*, *Sfântul Laurenţiu*... Şi totuşi, problema autodam- nării se pune cu acuitate. Fiind însă vorba de

1 Astfel, în momentul accidentului produs de construirea uneia dintre clopotniţele de la San Pietro, contemporanii realizează că Bernini concentrase în mâinile sale toate marile comenzi ale papalităţii, „ca şi cum acest oraş, bogat dintotdeauna în artişti măreţi, ar fi devenit dintr-odată un ogor deşert şi neroditor“ (Baldinucci, *ed. cit.,* p. 85). Fr. Haskell, *Mecenati epittori. Studio sui rapporti tra arte e società italiana nell'etâ barocca,* Sansoni, Florenţa, 1966, p. 44, observă că prestigiul de care se bucura Bernini era un „prestigiu al puterii" şi nu mai păstra nimic din „mistica adoraţie" de care se bucurase Michelangelo: „O carieră artistică la Roma ar fi fost extraordinar de dificilă fără sprijinul său."

2 Vezi în acest sens episodul relatat de Chantelou *(19 august, ed. cit.,* p. 281) în care Bernini îi ameninţă pe curtenii lui Ludovic XIV că le va face caricatura. Despre caracterul „agresiv" al caricaturii, vezi E. Kris, *Ricerche psicoanalitiche sull'arte,* Einaudi, Torino, 1967, pp. 169-184 (în colaborare cu E. Gombrich) şi pp. 185-200.

3 Lucrul se pare, fusese intuit deja de Ronsard: Qu'ilcraigne ma fureur! De l'encre la plus noire/ Je lui veux engraver les faits de son histoire/ D'un long trăit sur le front, puis aille ou ilpourra/ Toujours entre les yeux ce trăit lui demeurera.

sine și nu de *celălalt*, registrul abordat devine dintr-odată de o nespusă gravitate. Ipoteza damnațiunii nu se va traduce în *caricatură*, ci în însuși monumentul *Sufletului blestemat* (il. 39). Puterea artistului nu se va mai limita la simpla „încondeiere". Sufletul blestemat nu este o caricatură, ci rod al unui „exercițiu spiritual": artistul „se închipuie" în ipostaza cea mai teribilă a soteriologiei contrareformiste. Fixarea „închipuirii" în piatră are în vedere exorcizarea.

Sufletul blestemat datează din prima tinerețe a artistului, iar funcționalitatea operei ca receptacul al Ipotezei Negative pare a garanta desfășurarea normală a unui traiect existențial care stă sub semnul *gloriei* seculare. In ultimii ani ai lui Bernini se poate însă nota o recrudescență a problematicii religioase. Știm de la Chantelou[1] că artistul avea ca lecturi preferate, în momentul călătoriei la Paris (1665), pe Ignațiu de Loyola (*Exerciții spirituale)* și pe Thomas a Kempis (.*Imitatio Christi).* Biografii săi — Baldinucci în primul rând — remarcă existența unei cotituri importante în spiritualitatea artistului în ultima parte a vieții: „A început să se poarte mai mult ca un om al bisericii, decât ca un mirean, dând dovadă de asemenea porniri sufletești, încât ar fi putut adesea să fie obiect de admirație pentru cei mai desăvârșiți călugări. El se gândea întruna la moarte, despre care avea adesea lungi convorbiri cu părintele Marchesi..."[2]

1 Chantelou, *21 august*, *ed. cit.,* p. 288.

2 Baldinucci, *ed. cit.,* p. 132.

Semnificativ pentru mentalitatea barocă este însă faptul că apropierea morţii prilejuieşte o recrudescenţă a teatra- lităţii. Moartea este văzută ca un ultim spectacol. Ea necesită o pregătire atentă şi „repetiţii" adecvate[1]: „El obişnuia să spună că acel ultim prag era greu de trecut pentru oricine, căci pentru oricine el era ceva cu totul nou. De aceea îşi închipuia adesea că moare, pentru a putea, cu ajutorul acestui exerciţiu înşelător, să se obişnuiască şi să se pregătească în vederea bătăliei adevărate."[2]

Episodul sfârşitului, aşa cum ni-l descrie Baldinucci, pare
0 retrăire *in extremis* a marilor modele berniniene: *Extazul Sfintei Tereza, Moartea Preafericitei Ludovica*. Cititorul de azi nu poate avea decât un sentiment de barocă uimire atunci când parcurge relatarea biografului. „A sosit apoi vremea (...). Gândul neîntrerupt, pe care încă din timpul vieţii îl avusese faţă de acel prag, îi insuflase, cu mulţi ani înainte de a muri, o idee, şi anume aceea de a-i împărtăşi părintelui Marchesi, pe care-l dorea de faţă în acele clipe, tot ceea ce
1 s-ar fi părut demn de a fi reţinut. Şi cum se temea că s-ar putea întâmpla, cum s-a şi petrecut de fapt, să nu mai fie în stare, în acea situaţie, de a se folosi de voce, el a vrut ca părintele Marchesi să fie ţinut la curent prin gesturile şi mişcările pe care s-au înţeles să le facă, drept semn a ceea ce se petrece înlăuntrul sufletului său. Şi a fost un lucru de uimire cum în timpul bolii, nemaiputând vorbi decât prin bâlbâieli, din cauza aprinderii pe care o suferise la cap, pierzând în cele din urmă graiul din pricina unui nou atac, el s-a făcut tot timpul înţeles de părintele Marchesi, care i-a dat mereu răspunsuri atât de potrivite, încât acestea au reuşit să-i îndrume, într-o desăvârşită linişte, către sfârşit."[3]

Spectacolul de pantomimă funebră pe care ni-l descrie Baldinucci pare a dezvălui latura extremă a teatralităţii baroce: nu se poate muri „oricum". Un creator de forme pentru care „lumea e o comedie" trebuie să moară în interiorul aceleiaşi structuri

1 Pentru influenţele suferite de Bernini din partea celebrului text medieval *Ars Moriendi* (reactualizat în veacul al XVII-lea, în special prin versiunea lui Roberto Bellarmino, *De arte bene moriendi,* 1620), a se vedea Irving Lavin, „Bernini's Death", în *The Art Bulletin,* 1972, LIV, nr. 2, pp. 159-186.

2 Domenico Bernini, *op. cit.,* pp. 169 şi urm.

3 Baldinucci, *ed. cit.,* pp. 133-134.

scenice. Moartea lui Bernini — spune Baldinucci — „a fost un lucru de uimire" *(fu cosa mirabile).*

Moartea — în baroc — trebuie să aibă *un sens.* Ea nu poate fi acceptată ca un eveniment amorf, neutru. Astfel, Incomunicabilul prin excelenţă, evenimentul a-semantic, privativ de sensuri, este *reprezentat* în ultimele sale valenţe comunicative. Moartea ca spectacol nu este decât urmarea concentrării imaginaţiei asupra Ipotezei Mântuirii.

Jocul de-a moartea şi jocul cu moartea fac din baroc o epocă a formei tensionate, într-o înspăimântătoare expansiune.[1] Forma barocă nu poate fi concepută şi nu poate fi înţeleasă fără apelul la *topos*-ul fragilităţii vieţii omeneşti şi la cel al inexorabilităţii trecerii timpului. Hiperbolizarea formei baroce ascunde de fapt conştiinţa unei *absenţe.* Prezenţa abuzivă a formei implică (sau este pricinuită de) dispariţia omului. „Stăpânul ceresc" — se plânge un poet al vremii — „mi-a lăsat în locul fiinţei doar zgomotul de a fi fost"[2].

Aceasta este poate cheia cea mai potrivită pentru a pătrunde în universul baroc.

Melancolia II.
Eseu despre poetica și simbolica lui Georges de La Tour[3]

La mai bine de o jumătate de veac de la „redescoperirea" sa şi la câteva decenii de la consacrarea definitivă printre stelele de primă mărime ale veacului al XVII-lea, creaţia lui Georges de La Tour rămâne încă dominată de incertitudini paradoxale, care riscă

1 *Cf.* A. Chastel, „Le Baroque et la mort“, acum în *Fables, Formes, Figures,* I, Flammarion, Paris, 1978, pp. 205-236.

2 Jean Oger Gombauld: Le Monarque celeste/ M’a laissepour tout etre un bruit d’avoir ete.

3 Acest studiu a apărut sub titlul „Georges de La Tour şi migraţia simbolurilor în secolul al XVII-lea“, în *Studii şi cercetări de istoria artei,* seria *Artă plastică,* voi. 27, 1980. Spre deosebire de actuala redactare, articolul conţinea toate citatele în limbi străine în original. Traducerea citatelor, obligatorie pentru o accesibilitate mai largă a studiului, are un caracter documentar şi nu unul literar.

să facă din pictorul loren — s-a spus — un etern mister.[1]

Mai întâi paradoxul biografie-operă. Ce legătură „firească" poate exista între „numitul La Tour, care e urât de toţi locuitorii din pricina numărului mare de câini pe care-i creşte (...), ca şi când ar fi seniorul locului, gonind iepurii în holde, culcându-le la pământ, stricându-le“[2], şi La Tour „pictor al nopţilor" ? Apoi paradoxul, care de această dată devine aproape un mister, cel al formării sale. Este tributar La Tour caravaggismului italian sau celui neerlandez ? Şi, mai ales, a călătorit La Tour ? Şi unde ?[3] In fine, rezistă încă întrebărilor

1 F. Grouvel, *Georges de La Tour, eternei mystere,* O.D.E.G.E., Paris, 1967.

2 Georges de La Tour. Orangerie des Tuileries, 10 mai-25 septembrie 1972,2[e] edition, Paris, 1972, Biographie et fortune critique, de Jacques Thuillier, p. 78.

3 In urma retrospectivei din 1972 au fost din nou exprimate păreri, la fel de bine susţinute, care vizau fie teza „italiană", fie pe cea

noastre contrastul dintre perioada de tinereţe şi cea de maturitate, împărţirea, mai mult sau mai puţin arbitrară, între perioada „diurnelor[11] şi a „nocturnelor".

„Cine priveşte una câte una operele lui La Tour — s-a spus — îşi dă seama că opoziţia între « nopţi » şi tablourile diurne acoperă şi, adesea, ascunde o opoziţie mult mai radicală. Nu este vorba despre două genuri diferite, ci despre două maniere diferite de a picta... In aceste două maniere de a picta se dezvăluie două maniere de a vedea şi, fără îndoială, de a gândi."[1]

O atât de bruscă scindare a unei evoluţii artistice este greu de acceptat. Dar dacă o acceptăm, acest fapt nu poate avea loc decât cu recunoaşterea simultană a unei continuităţi subterane existente în creaţia pictorului, o continuitate care, dacă nu este de „stil", este în orice caz una a conţinuturilor de conştiinţă.[2] La nivelul adâncimilor putem astfel discerne o sudură constantă care se traduce — şi La Tour rămâne desigur un personaj paradoxal — într-o opoziţie stilistică.

0 cercetare adecvată a „unităţii spirituale" a lui Georges de La Tour va trebui de aceea să caute, pe cât posibil, a evita introducerea unei noi disjuncţii (iconografie-stil), pentru a se concentra asupra unei zone comune, în care conţinutul moral şi suprafaţa reprezentării picturale vin să se ilumineze reciproc. O astfel de cercetare, care va fi, inevitabil, ceva mai puţin (şi poate ceva mai mult) decât o analiză strict icono- logică, va avea poate şansa surprinderii raţiunii de existenţă a unei opere care nu este doar paradoxală şi complexă, ci şi conştient reflexivă şi vădit întoarsă asupra ei înseşi, într-o meditaţie, fără îndoială, de o unică amploare.

Urgenţa unei atare cercetări se impune azi cu atât mai mult cu cât studii recente au deschis şi au adâncit calea integrării

1 J. Thuillier, „La Tour, enigmes et hypotheses[11], în *Georges de La Tour. Orangerie des Tuileries..., op. cit.,* pp. 41-42.

2 A se vedea în acest sens articolul plin de sugestii al lui R. Picard, „L'Unite spirituelle de Georges de La Tour[11], în *Gazette des Beaux-Arts,* LXXX, 1972, nr. 1245, pp. 213-218.

spiritualității lui Georges de La Tour în mediul loren.[1]

Ceea ce ni se pare însă a impune o reexaminare în momentul de față este, în primul rând, integrarea lui La Tour în spiritualitatea europeană. Adevăratul său loc în istoria artei va putea fi stabilit abia atunci când se va putea descifra dialogul fertil pe care pictorul îl stabilește cu tradiția artistică a Europei.

Dacă în ceea ce privește expresia formală studiile sunt mult înaintate (chiar dacă dilema caravaggism italian-caravag- gism nordic rămâne actuală), cercetarea aspectului simbolic al reprezentării picturale se află încă într-o fază embrionară.

Ne propunem de aceea ca în acest studiu să încercăm o abordare a operei lui La Tour pornind de la datele unei posibile corelații între configurarea simbolisticii interne a operei sale și tradiția simbolică a artei europene în secolele al XVI-lea și al' XVII-lea.

1. Amor Sacru-Amor Profan

Critica este de mult timp unanimă în a accepta temeiurile moralizatoare ale operei lui La Tour. Numai că, dacă în perioada „diurnelor" morala se înscrie de obicei într-un spațiu profan și vizează viața cotidiană și viciile ei (*Gâlceava muzicanților, Trișorul cu as de caro* și cel cu *as de treflă*, *Ghicitoarea),* în perioada „nocturnelor" registrul ales va fi cel al reprezentării sacre (*Magdalena, Iov, Sf. Alexis* etc.).[2]

Oricum, apare cu claritate, la o analiză atentă a operei, că aceasta se înscrie într-un curent de gândire specific pentru veacul al XVII-lea: *„Vanitas Mundi"* — s-a spus — „își găsește locul în însuși miezul meditației pictorului"[3].

Este meritul lui R. Picard de a fi atras atenția asupra personajului-cheie al primei perioade, cea a „diurnelor": acesta este femeia cu obraz oval și privire oblică, prezență dominantă în *Ghicitoarea,* în *Trișorul cu as de caro* și în *Trișorul cu as de treflă* (il. 43): „Obraz frumos și cu trăsături regulate" — comentează Picard

1 începutul a fost făcut de marea monografie a lui F.-G. Pariset, *Georges de La Tour,* H. Laurens, Paris, 1948.

2 R. Picard, *op. cit.,* p. 213, observă pe drept cuvânt că „diurnele" nu exclud scena sacră (de pildă *Sf. Ieronim),* așa cum „nocturnele" nu
o exclud pe cea aparent profană *(Jocul de zaruri, Femeia cupuricele...).*

3 J. Thuillier, P. Rosemberg, Catalogue, în Georges de La Tour. Orangerie des Tuileries..., op. cit., p. 220.

— „dar de o frumuseţe care nelinişteşte, obraz inaccesibil, cu o căutătură care îl fascinează pe privitor... Capul împodobit cu pene, rochia minunată, cu ample mâneci, carnaţia somptuoasă, perle în păr, la urechi, la gât, la mână, aurul în faţa ei, cărţile de joc în mână..."[1]

Acest personaj devine într-adevăr un simbol al „Amăgirii universale" de care este atras „fiul rătăcitor", o incarnare a vanităţii seculare, o simbolică reprezentare a Marii Târfe din Scriptură, simbol al lumii corupte, al seducţiei, al amăgirii:

„Şi femeia era îmbrăcată în purpură şi în stofă stacojie
şi împodobită cu aur şi pietre scumpe şi cu mărgăritare,
având în mână un pahar de aur...
Iar pe fruntea ei — scris nume tainic: Babilonul cel mare, mama desfrânatelor şi a urâciunilor pământului."[2]

Intenţia moralizatoare a artistului nu mai apare astfel ruptă de un context religios. Dar în acest context biblic (vetero- testamentar), tema dominantă este cea a iluziei profanului, a amăgirii lumescului. Pe drept cuvânt s-a văzut în figura Marii Curtezane o „anti-Magdalenă"[3], iar în Magdalena replica în pozitiv a lecţiei morale din *Trişorul cu as de caro, Trişorul cu as de treflă* sau din *Ghicitoarea.*

Ceea ce însă a fost trecut până acum cu vederea este faptul că perechea Marea *Cunezank-Magdalena* (il. 43, 44) urmează în linii generale o disjuncţie emblematică, codificată deja la sfârşitul veacului al XVI-lea în *Iconologia* lui Ripa. Este vorba de binomul *Fericirea Scurtă—Fericirea Veşnică*:

Fericirea Scurtă: „Femeie înveşmântată în alb şi galben, care are pe cap o coroană de aur. E împodobită cu diferite pietre preţioase (...), iar în mâna stângă ţine un vas plin cu monede şi cu nestemate..."

Fericirea Veşnică-. „O tânără nudă, cu cosiţe de aur, încununată cu dafin. E frumoasă şi strălucitoare. Şade deasupra unui cer înstelat, cu o creangă în mâna stângă, iar în mâna dreaptă ţine o flacără, ridicând ochii în sus, în semn de bucurie.

E înfăţişată tânără, deoarece fericirea veşnică atrage după sine bucuria neîntreruptă, sănătatea adevărată, binele curat şi toate darurile obişnuite care însoţesc tinereţea şi care lipsesc celorlalte vârste.

E înfăţişată nudă, deoarece nu are nevoie să se acopere cu lucrurile trecătoare ale pământului (...).

Flacăra înfăţişează iubirea de Dumnezeu, iar privirea îndreptată în sus

1 R. Picard, *ibid.,* p. 215.
2 Apocalipsa, 17, 4-5.
3 R. Picard, *loc. cit.*

înfăţişează contemplarea Lui, căci în aceste două acţiuni sălăşluiesc beatitudinea şi fericirea desăvârşită."[1]

Pare destul de plauzibil faptul că La Tour urmează, în linii mari, schema antitetică a lui Ripa, chiar dacă pictorul elimină tot ceea ce ţine de o recuzită clasicizantă, în numele „realismului" al cărui corifeu francez era. Opoziţia este astfel „mascată" în două secvenţe separate care, ambele, tind spre scena de gen, chiar dacă au ca temei o problematică morală şi religioasă. Pictorul reţine doar strictul necesar din atributele simbolice ale celor două reprezentări conceptualizate: Marea

1 C. Ripa, Iconologia overo Descrittione di diverse Imagini cavate dall' antichitâ, & di propria inventione, ediţia a Il-a, Roma, 1603, p. 154.

Curtezană, alias *Fericirea Scurtă,* se remarcă prin somptuozitatea veşmântului, coafura bogată şi profuziunea de podoabe. Recipientul cu monede s-a transformat într-o grămăjoară de bani, în conformitate cu subiectul lucrării. Mag- dalena, alias *Fericirea Veşnică,* păstrează din emblema lui Ripa părul lung şi despletit, veşmântul sumar şi — atributul cel mai important — flacăra. Strălucirea flăcării („flacăra înfăţişează iubirea de Dumnezeu") se opune net strălucirii materiale a aurului („vasul cu lucruri preţioase este semn al celor trecătoare, care fac fericirea scurtă şi goală").

Libertatea cu care La Tour intervine în ilustrarea unei disjuncţii tradiţionale merită subliniată cu prisosinţă. Ea marchează trecerea pe un plan cultural şi moral diferit al conţinutului artei clasice. Opoziţia Magdalena-Marea Curtezană se înfăţişează astfel ca o ultimă manifestare, deja deviată, a unei opoziţii care în arta clasică dăduse roade dintre cele mai bogate. *Fericirea Veşnică-Fericirea Scurtă* nu este decât o reformulare a unui *topos* clasic care pleca din Antichitatea greacă: cele două Afrodite ale Banchetului platonic (*Aphrodite Ourania-Aphrodite Panthemos),* preluat în Renaştere de către Ficino ca *Geminae Veneris (Venus Coelestis-Venus Vulgaris), cu* intenţia clară de a instaura o disjuncţie între valori eterne şi valori temporale.

Emblematizarea acestei dihotomii de către Ripa venea desigur în urma unei bogate tradiţii figurative, în care termenul de majoră strălucire este aşa-numitul *Amor Sacru-Amor Profan* (titlul apare abia după 1700) al lui Tiţian (il. 42). Concordanţele existente între capodopera veneţiană şi teoria platonică a iubirii sau emblematizarea târzie a lui Ripa au fost puse în evidenţă cu prisosinţă de argumente.[1] Ajunge deci să notăm aici că, în alegoria lui Tiţian, *Venus Coelestis* este reprezentată fără veşminte şi având în mână opaiţul sacru (ca *Fericirea Veşnică* a lui Ripa), pe când *Venus Vulgaris* este bogat înveşmântată şi ţine vasul probabil plin de „monede şi nestemate".

Dar mai importantă ni se pare încercarea de a discerne semnificaţiile mutaţiilor petrecute în secolul al XVII-lea în cazul preluărilor operate de La Tour. La Tiţian, opera cu

1 *Cf.* E. Panofsky, *Studies in Iconology. Humanistic Themes in the Art of the Renaissance,* Harper & Row, New York, 1962, pp. 129-170; idem, *Problems in Titian, mostly iconographic,* Phaidon Press, Ltd., Londra, 1969, pp. 109 şi urm.; a se vedea de asemenea E. Wind, *Pagan Mysteries in the Renaissance,* Harmondsworth, Middlesex, 1967, pp. 141-150.

deplin succes o mentalitate tipic renascentistă: cele două Venere sunt ambele aşezate pe marginea Fântânii Iubirii. Nu există un contrast de netrecut: Cupidon se joacă între ele. Pentru secolul al XVI-lea, dragostea era încă echilibrată între profan şi sacru. La Georges de La Tour, tema părăseşte total cadrul balanţei echilibrate. Opoziţia dintre etern şi secular este totală. Magdalena, ca emblemă a dragostei pentru divinitate, se opune vanităţii temporale, iluziei amăgitoare, personificată acum de Marea Curtezană a Apo- calipsei. Mai mult chiar, în spiritualitatea Contrareformei, dragostea pentru divinitate devine singura dragoste acceptată şi acceptabilă, iar această apologie a „Amorului Sacru" va face din Magdalena unul dintre personajele centrale ale veacului al XVII-lea.

Translaţia de semnificaţii pe care am propus-o pe linia *Aphrodite Ourania-Venus Coelestis-Felicitâ Eterna-Magdalena,* şi care la prima vedere poate părea arbitrară sau, în cel mai bun caz, incertă[1], îşi găseşte confirmarea cea mai elocventă în textele de epocă, în care încărcătura de **semnificaţii pe care o capătă figura Magdalenei operează tocmai cu datele simbolice tradiţionale, depăşite însă în sensul devoţiunii posttridentine. Pierre de Berulle în** *Elevation ă Jesus-Christ notre Seigneur, sur la conduite de son Esprit et de Sa Grâce vers Saincte-Magdelaine* **(Paris, 1627) se exprimă fără echivoc:**

„Iubire nouă şi neobişnuită, Iubire care începe pe pământ şi nu în Cer, dar care începe aici, atât pentru pământ, cât şi pentru Cer; Iubire care ia naştere la picioarele noastre şi care se distinge în cadrul Ordinului Harului şi în cadrul Ordinului Iubirii, prin faptul că este o Iubire mai mult decât Serafică. Este de fapt un nou ordin, care-şi are obârşia pe pământ, spre deosebire de ordinele îngereşti care se trag din Cer... Acest nou Ordin este

1 Această filiaţie a scăpat cu desăvârşire criticii. Un singur savant — din câte ştim — a intuit importanţa ei într-un caz rămas, din păcate, o simplă metaforă. Este vorba de P. Jamot, „Georges de La Tour. Â propos de quelques tableaux nouvellement decouverts“, în *Gazette des Beaux-Arts*, XXI, 1939, nr. 906, p. 248: „Magdalena devine atunci un fel de Venus creştină, o Venus îndurerată...“ Intuiţii importante în acest sens apar, în mod marginal, şi în articolul lui F.Th. Char- pentier, „Peut-on toujours parler de « La Servante â la puce »?“, în *Le Pays Lorrain,* 1973, nr. 2, pp. 100-108.

cel al Magdalenei, iar ei trebuie să-i dăm întâietate în acest Ordin şi în această Iubire...

Trupul ei se consumă necontenit, asemenea unui nou Phoenix, în flăcările unei Iubiri puternice, divine şi cereşti: O, Viaţă! O, Moarte! O, Iubire! O Iubire mai puternică decât viaţa şi decât moartea! Căci această Iubire dă viaţă în moarte şi dă moarte în viaţă. Iar în vreme ce moartea separă fără să unească, iar Viaţa uneşte fără să separe, această Iubire uneşte şi separă deopotrivă."[1]

Dacă în Renaştere apăreau şansele coexistenţei dragostei profane cu dragostea sacră, acum unificarea nu se mai săvârşeşte prin echilibrare, ci prin consumarea celei dintâi în favoarea celei de-a doua. Magdalena este simbolul unificator, este personajul în care dragostea terestră („iubire care începe pe pământ şi nu în Cer") s-a preschimbat în modul cel mai răsunător în dragoste cerească. Iar această preschimbare capătă nume precise, din care secolul al XVII-lea îşi va face un adevărat stindard: Conversiunea şi Penitenţa.

Astfel stând lucrurile, ne dăm seama uşor că dihotomia emblematică între *Felicita Breve* şi *Felicità Eterna* este doar

1 P. de Berulle, Elevation â Jesus-Christ nostre Seigneur, sur la conduite de son Esprit et de Sa Grâce vers Saincte-Magdelaine, Paris, 1627, pp. 111, 145.

parţial operantă în explicarea genezei simbolisticii operei lui La Tour. In cumularea săvârşită de Magdalena nu mai este loc pentru „semne de bucurie", ca la Ripa. Cadrul devine cel al unei retorici baroce a penitenţei: „O, Viaţă! O, Moarte! O, Iubire!O Iubire mai puternică decât viaţa şi decât moartea!" Iar pentru fundamentarea picturală a acestui cadru, artistul se va adresa unor surse diferite, capabile să-i ajute în constituirea unei simbolistici adecvate.

2. Melancolia lui Iov

Nu a scăpat criticii — şi nu putea scăpa — similitudinea de compoziţie dintre Magdalena lui La Tour (*Magdalena Terff Magdalena Fabius)* şi *Melancolia I* a lui Diirer (il. 44, 59, 57). Apropierea, atât de pertinentă, a fost făcută însă mai mult în numele unei metaforice echivalenţe a atmosferei meditative, decât în cel al unor posibilităţi concrete de detectare a surselor istorice active în opera lui La Tour.[1]

0 încercare de sondare în adâncime a afinităţilor dintre gravura lui Diirer şi opera lui La Tour este capabilă însă să scoată la iveală o întreagă constelaţie de semnificaţii morale şi picturale care până acum au rămas inaccesibile. Ele trec cu mult dincolo de simpla concordanţă a gesticii mâna la obraz *(la main a la maisselle)* şi a atitudinii figura şezândă *(figura sedens). Melancolia 1* şi Magdalenele lui La Tour apar, la o analiză atentă, angajate într-un dialog misterios, care atrage după sine un lanţ întreg de conotaţii simbolice.

1 Intuiţia îi aparţine lui Ch. Sterling, „A New Picture by Georges de La Tour", în *The Burlington Magazine,* LXXI, 1937, nr. CDXII, pp. 8-14 (aici p. 14): „Astfel el a creat cea mai profundă imagine a Magdalenei concepută vreodată de geniul pictural francez şi, poate, singura imagine a Melancoliei capabilă să fie comparată cu cele mai mari creaţii: cele ale lui Diirer şi Milton." Observaţia sa este preluată de P. Jamot, *op. cit.,* p. 286, fără însă a se adânci aspectul istoric al problemei.

Pentru descifrarea acestor legături trebuie să ne oprim o clipă asupra genezei gravurii lui Diirer. Cei care au studiat *Melancolia I* au arătat în nenumărate rânduri că originea *pattern*-ului figurii centrale trebuie căutată într-unul dintre voleurile așa-numitului *Altar Jabach*.[1] In scena reprezentând pe *Iov cu soția lui* (il. 48), figura patriarhului este înfățișată în atitudinea azi atât de familiară nouă, grație mai ales divulgării operate de *Melancolia I* un deceniu mai târziu. Important în cazul nostru este faptul că figura „păgână" a Melancoliei își găsește unul dintre punctele de plecare într-o imagine biblică, cu o tipologie specific diireriană. Istoria lui Iov, atât de îndrăgită apoi în veacul al XVII-lea, oferă însă temeiuri speculative mai solide. Incă din tradiția medievală, Iov era considerat ca o prefigurare al lui Cristos, iar suferințele sale ca o prefigurare a Patimilor. In Evul Mediu și în umanism, când se dezvoltă teoria temperamentelor, Iov devine un patron al melancolicilor, al celor care — într-un registru păgân — erau dominați de planeta Saturn.[2] Melancolia lui Iov își găsește un sprijin textual în pasajul biblic în care nefericitului patriarh i se atribuie culoarea neagră, tipică melancolicilor *(melas* = negru, *khole* = bilă, umoare):

„Am umblat înnegrit la față, dar nu de soare...
Pielea s-a făcut pe mine neagră și oasele mele sunt arse de friguri."[3]

Dar, în același timp, Iov devine și patron al muzicanților.[4] Aici textul biblic, invocat de obicei, este ceva

1 E. Panofsky, *Albrecht Diirer,* Princeton University Press, Princeton, 1948, pp. 156 și urm. *Altarul Jabach* (1503-1504) a fost obiectul mai multor ipoteze de reconstituire. Din el făceau parte, cu siguranță, *Iov și nevasta lui* de la Stădelsches Kunstinstitut din Frankfurt, *Doi muzicanți* de la Wallraf-Richartz Museum din Koln, sfinții *losif, loachim, Simon și Lazăr* de la Alte Pinakothek din Miinchen și — poate — *Adorația magilor* de la Uffizi din Florența.

2 *Cf.* E. Panofsky, *op. cit.,* p. 93.

3 Iov, 30, 28-30.

4 Cf. L. Reau, Iconographie de l'art chretien, voi. II, Iconographie de la Bible, I, Ancien Testament, P.U.F., Paris, 1956, p. 312.

mai ambiguu. In Cartea lui Iov muzica este invocată de două ori. O dată în continuarea pasajului mai sus citat:

„Astfel harfa mea a ajuns instrument al tânguirii şi flautul meu glasul bocitoarelor/"[1]

Şi altă dată, într-un context depreciativ care, în sine, nu ar putea explica adoptarea lui Iov ca patron al muzicanţilor:

„Iar acum am ajuns de batjocură pentru cei
mai tineri ca
mine şi pe ai căror părinţi îi preţuiam prea puţin
ca să-i pun alături de câinii
turmelor mele...
Neam de ticăloşi, neam de oameni fără nume, ei
erau gunoaiele pe care le arunci din ţară.
Şi azi, iată că sunt cântecul lor, am ajuns de basmul
lor. Le e groază de mine, s-au depărtat de mine
şi pentru obrazul
meu nu au făcut economie cu scuipatul lor."[2]

Cumularea temperamentului melancolic cu muzica (şi cu arta, în general)[3] sub semnul lui Iov este însă o realitate istorică, deja vie în Evul Mediu târziu. Al doilea voleu al *Altarului Jabach* (il. 47) înfăţişează astfel doi menestreli peregrini pe temeiul unei tradiţii care depindea de interpretarea mai mult sau mai puţin exactă a textului biblic şi, probabil, mai ales de teatrul de epocă. Muzica devine un paliativ al melancoliei.[4] Tradiţia figurativă a acestui motiv

1 Iov, 30, 31.

2 Iov, 30, 1-10.

3 T *Cf.* G. Bandmann, *Melancholie und Musik. Ikonographische Studien,* Westdeutscher Verlag, Koln Opladen, 1960, pp. 54 şi urm.

4 V *Cf.* E. Panofsky, *op. cit.,* p. 94 (cu exemple din arta plastică în care a^ar alături Iov-Muzicanţi).

era însă extrem de bogată şi îl precedă cu mult pe Diirer. O găsim, de pildă, încă din Evul Mediu timpuriu ca ilustraţie la Psalmul 41 (42), versetul 6, 12: „Pentru ce eşti mâhnit, suflete al meu, şi pentru ce mă tulburi?" (il. 45).[1]

Iov ca patron al muzicanţilor va găsi un teren propice mai ales în nordul Europei. Retablul comandat lui Rubens în 1612 de confreria muzicanţilor din Bruxelles („Ghilda Sfântului Iov") reprezintă cea mai clară dovadă a supravieţuirii acestei tradiţii în veacul al XVII-lea.

Destinul lui Iov şi cel al „artistului" capătă astfel o temelie comună, care poate fi indicată în comuna excludere „din rândul lumii".

O coroborare cu interpretarea textului medieval a dus probabil la o fiziologie comună a „excluşilor" (Iov, din cauza plăgilor sale şi destinului nefast care plutea asupra-i; artistul exclus şi condamnat la rătăcire perpetuă asemenea „nebunului" şi „infirmului"[2]), aşa cum apare deja în satira socială a lui Bosch sau a lui Bruegel.

Acest lung *excursus,* prilejuit de originile *Melancoliei* diireriene, poate arunca o nouă lumină asupra temeiurilor morale şi simbolice ale operei lui Georges de La Tour.

Figura lui Iov apare în tot dramatismul ei în tabloul de la Epinal (il. 48).[3] Ceea ce însă nu a fost luat în consideraţie, până în prezent, cu suficientă atenţie este faptul că la Georges de La

1 *Cf.* R. Klibansky, E. Panofsky, F. Saxl, *Saturn and Melancholy. Studies in the History of Natural Philosophy, Religion and Art,* Nelson, Londra, 1964, pp. 287 şi urm.; A. Chastel, *Fables, Formes, Figures,* voi. I, Flammarion, Paris, 1978, pp. 15,133 şi urm.; G. Band- mann, *op. cit.,* pp. 21 şi urm., consacră pagini deosebit de pertinente atât ilustraţiei din *Psaltirea de la Stuttgart* la Psalmul 41 (42), cât şi temei melancoliei lui Iov, arătând interferenţele existente cu exegeza filozofică a lui Augustin şi Boethius.

2 *Cf.* M. Bonicatti, *Studi sull'Umanesimo. Secoli XIV-XVI,* Florenţa, 1969, pp. 230 şi urm.

3 *Cf.* J. Lafond, „Le Tableau de Georges de La Tour au Musee d'Epinal, « Saint Pierre delivre » ou « Job et sa femme » ?", în *Bulletin de la Societe de l'histoire de l'art franţais,* 1935, pp. 1 1 - 1 3 ; W. Weisbach, „L'Histoire de Job dans les arts. A propos du tableau de

Tour, ca şi la Diirer, Iov pare că se înscrie în aceeaşi sferă a preocupărilor pilduitoare cu figurile muzicanţilor. S-a presupus că tabloul de la Epinal ar fi constituit voleul unui altar care azi s-a pierdut.[1] Dacă ipoteza este valabilă, atunci este foarte probabil că pandantul acestui unic voleu păstrat să fi fost ocupat de scena tradiţională a muzicanţilor, atât de familiară lui La Tour încă din anii tinereţii (il. 50, 49). Acesta ar fi semnul (incert, dar posibil) al unei originare apropieri operate de La Tour între „melancolie" şi „artă“, apropiere sprijinită pe puterea unei tradiţii care la Diirer îşi dăduse roadele figurative cele mai reprezentative. Fapt cert însă, la Georges de La Tour asistăm la amplificarea noţiunii d*e pătimire,* existentă nu numai la Iov, ci şi la muzicanţii din operele de tinereţe. Iov şi bătrânii menestreli ai lui La Tour sunt deopotrivă *exempla patiens,* „exemple ale pătimirii".[2]

Diirer era exponentul unei tradiţii care teoretizase, încă din Antichitate, *humor melancholicus* ca atribut al creatorului[3],

1 W. Weisbach, *op. cit.,* pp. 111-112.

2 In mod ciudat, W. Weisbach, cel care a identificat pentru prima oară în tabloul de la Epinal episodul lui „Iov batjocorit de femeia lui“, nu dă importanţă temei muzicanţilor în opera lui La Tour. Singura observaţie la obiect, în acest sens, ni se pare a fi cea a lui F.-G. Pariset, *op. cit.,* p. 195 (trecută din păcate mai întotdeauna cu vederea, astfel încât Catalogul expoziţiei din 1972 nici nu o menţionează). Pariset sugerează că altarul din care ar fi făcut parte tabloul de la Epinal ar fi putut fi comandat de o confrerie de muzicanţi, asemenea celui al lui Rubens din 1612: „Este posibil ca tabloul loren să provină dintr-o comandă similară. Iată ceea ce ne face să ne întrebăm de ce se lega el. Acest panou este mai degrabă un voleu decât partea centrală a unui poliptic. Celelalte părţi erau ele oare consacrate lui Iov, muzicanţilor, ori vreunui alt « pătimitor », asemenea sfântului Lazăr, ori, celui mai mare dintre toţi, lui Cristos, care, în acest caz, ar fi fost reprezentat în panoul central ?“

3 Aristotel, *Problemata Physica,* XXX, I. Marsilio Ficino, în secolul al XV-leaf"ii Romano Alberti în secolul al XVI-lea, vor prelua

[redacted]

pentru ca în neoplatonismul renascentist să se adevărată exaltare a melancoliei şi, implicit, a temperamentului saturnin, prin pana lui Ficino.[1]

La Georges de La Tour însă interpretarea estetică a melancoliei ar putea părea, cel puţin pentru moment, tradusă într-un registru al problematicii strict religioase. Persistă, e drept, o legătură ascunsă între destinul lui Iov şi cel al cântăreţilor. Dar, ca pentru întregul secol al XVII-lea, Iov este în primul rând un exemplu al tăriei credinţei şi, poate abia prin reflex, patron al melancolicilor şi artiştilor.

De altfel *Iconologia* lui Ripa, carte fundamentală pentru înţelegerea artei posttridentine, parte a urmări un alt filon al reprezentării Melancoliei, întru câtva diferit de paradigma lui Diirer. Melancolia apare în cartea lui Ripa de două ori:
o dată *sub vocem Complessioni (Malenconicoper la Terra),* unde apare personificată de un bărbat cu piciorul „deasupra unei figuri pătrate ori cubice", având într-o mână o carte şi în cealaltă o pungă legată la gură, pe cap o pasăre, iar

gura legată.[2] Şi a doua oară *sub vocem Malinconia,* unde se mai poate detecta ceva din tradiţia diireriană: „O femeie bătrână, tristă şi îndurerată, acoperită cu veşminte urâte, fără nici o podoabă. Ea stă aşezată pe o piatră, cu coatele pe genunchi şi cu amândouă mâinile sub bărbie."[3]

In opera lui La Tour aceste embleme nu vor trece *tale quale*. Totuşi, anumite conotaţii simbolice ni se arată a fi într-o legătură sigură cu tradiţia ilustrată de Ripa. Libertatea de combinare şi încifrare a atributelor simbolice pare însă a acţiona foarte puternic şi în acest caz.

In ceea ce priveşte *Melancolia* lui Ripa, ea ne apare ca o posibilă indicaţie iconografică în cazul bătrânei din extrema

observaţiile lui Aristotel („Mai toţi artiştii şi înţelepţii au fost melancolici").

1 *Cf.* R. Klibansky, E. Panofsky, F. Saxl, *op. cit.,* pp. 255 şi urm.

2 C. Ripa, *op. cit.,* pp. 79-80 şi gravura relativă.

3 *Ibidem,* p. 303.

stângă din *Gâlceava muzicanţilor* de la Malibu (il. 54, 56) şi din copia de la Chambery. Acest misterios martor al destinului mizer al cântăreţilor este într-adevăr o „femeie bătrână, tristă şi îndurerată". Ea ţine „amândouă mâinile sub bărbie". Dacă dorim să integrăm personajul într-o serie mai largă a reprezentărilor figurate, trebuie să ne adresăm *Bătrânei (La Vecchia)* lui Giorgione (il. 55) sau *Parcelor* lui Salviati.[1] *La Vecchia* a lui Giorgione[2] este în mod declarat o emblemă a Timpului care se scurge *(Col Tempo!),* a mizeriei şi decăderii cauzate de scurgerea timpului. O asemenea meditaţie nu pare a fi străină de universul lui La Tour, iar în acest sens personificarea posibilă a Melancoliei în *La Rixe (Gâlceava muzicanţilor)* se leagă indubitabil de seria Heraclit-Demo- crit, atât de bogată în tot secolul al XVII-lea.

Legătura *La Vecchia-Melancolia* (în varianta Ripa*)-Hera- clit* pare a ieşi

confirmată prin apelul la culegerea de embleme îngrijită de Jean Baudoin (1638-1639). în acest caz, *La Rixe* ar deveni o variantă a temei *De la vie humaine* („despre viaţa omului"), în care personajele-cheie sunt *Vhomme quipleure* („omul care plânge") (Heraclit) şi *Vhomme qui rit* („omul care râde") (Democrit)[3]:

„Condiţia vieţii omeneşti îi apărea atât filozofului Heraclit, cât şi lui Democrit, atât de demnă de milă şi atât de ridicolă, încât, de fiecare dată când se gândeau la ea, primul nu înceta să plângă, iar al doilea să râdă. Mi-ar fi nespus de greu, mărturisesc, să vă spun care dintre ei avea mai multă dreptate (...).

Când privim condiţia vieţii omeneşti, scurta ei durată şi condiţia celor mai mulţi dintre muritori care nu se îndreaptă nici prin slăbiciunea vârstei înaintate, nici

1 *Cf.* acum A. Blunt, *op. cit.,* p. 525.
2 Cf. E. Panofsky, Problems in Titian..., op. cit., pp. 88 şi urm.
3 J. Baudoin, Recueil d'emblemes divers. Avec des discours moraux, philosophiques etpolitiques, tirez de divers autheurs, anciens & modernes, voi. II, Paris, 1639, pp. 361-367.

J

prin mizeria semenilor lor[1], avem atunci toate motivele să exclamăm alături de un vechi Poet Liric:

Ce schimbători sunt oamenii!
Şi câte nu face Timpul,
Care răstoarnă şi distruge imperii!
Părinţii noştri au fost păcătoşi Mai mult chiar decât
străbunii lor,
Iar noi îi întrecem pe toţi."

Zădărnicia vieţii şi meditaţia asupra timpului, aşa cum reies din emblema lui

1 In acest punct se poate remarca faptul că emblema lui Baudoin este concordantă cu morala înscrisă pe una dintre gravurile lui Bellange *(Mendicus mendico invidet* — „cerşetorul tot pe cerşetor îl invidiază"), gravură care — după cum s-a presupus — îi era probabil bine cunoscută lui La Tour.

Baudoin şi din lucrarea lui La Tour, fac posibile o legătură cu substratul ideatic al *Bătrânei* lui Giorgione, care, de data aceasta, prin inscripţia adiacentă (COL TEMPO) ne introduce în mod clar în ambianţa „vanităţilor".

Intorcându-ne la *Melancolia-Heraclit* a lui Georges de La Tour, din tabloul de la Malibu, se pot constata însă şi diferenţe faţă de tradiţia emblematică, şi în primul rând faţă de textul lui Ripa. Figura lui La Tour (il. 54, 56) nu stă jos şi nu are coatele pe genunchi[1], atitudine specifică lui Iov de la Epinal şi, parţial, cântăreţilor la vielă (il. 50, 49). In cazul cântăreţului de la Nantes (şi al variantelor sale de la Remire- mont sau Troyes), personajul nu numai că şade pe o piatră, conform indicaţiilor lui Ripa, dar ţine şi piciorul pe o piatră cubică, urmând textul *Iconologiei* cu privire la *Melanconico perla Terra* şi ilustraţia adiacentă din ediţia 1603. Explicaţia lui Ripa apare însă *sub vocem Malinconia:* „Piatra pe care şade melancolicul vrea să arate că acesta este dur şi sterp atât în vorbă, cât şi în lucrurile pe care le face, asemenea pietrei, din care iarba nu poate creşte şi care nu lasă nici pământul de dedesubt să rodească. Dar deşi iarna este anotimpul neroditor al acţiunilor Politice, Primăvara va scoate la iveală că melancolicii sunt înţelepţi, cu experienţă şi cu judecată înaltă."[2]

Poezia medievală apelase deseori la acest motiv al răcelii şi sterilităţii pietrei[3]: Petrarca[4] („Şi piatră moartă sunt în piatră vie/ ce varsă lacrimi, cugetă şi scrie") sau Walther von der Vogelweide[5], într-un bine cunoscut poem ale cărui prime versuri ar putea forma didascalia ***Cântăreţului la vielă*** de la Nantes:

„Şezui pe o piatră, gânditor, punând picior peste picior. Deasupra cotu-mi rezemai, Şi-apoi în mână mi-apucai bărbia şi-un obraz. Şi-am stat aşa-ndelung şi-am rumegat cum oare-i de trăit pe lume?

1 Copacul sau creanga desfrunzită care apare la Ripa ca atribut al Melancoliei este posibil să se fi redus aici la toiagul din mâinile bătrânei.

2 ***Cf.*** Ripa, ***op. cit.,*** p. 303.

3 ***Cf.*** A. Chastel, ***op. cit.,*** pp. 151 şi urm.

4 ***Canzoniere,*** XXXIX, trad. rom. de Eta Boeriu.

5 ***Gedichte und Spriiche in Auswahl,*** Leipzig, f. a., p. 35. Cităm din versiunea lui T. Boşca, ***Poezia trubadurilor...***, Dacia, Cluj, 1980, p. 207.

Piatra cubică apare nu numai în ***Iov*** sau în ***Cântăreţul*** de la Nantes, ci şi — ca un fel de ***memento*** — în ***Cântăreţul la vielă*** de la Bergues (il. 50). Acest motiv-cheie arată că Georges de La Tour nu se inspira doar din gravurile lui Callot și Bellange, dar era integrat unui curent al meditaţiilor saturniene, într-un mod mult mai complex decât se putea bănui până acum. Dacă vom avea în vedere acest lucru, alte amănunte, aparent ocazionale, cum ar fi de pildă câinele din ***Cântăreţul la vielă*** de la Bergues (il. 53), își vor căpăta adevărata semnificaţie. Câinele, în cazul nostru, este tipicul

atribut al melancolicilor, al saturnienilor, iar sfera de concretizare a acestui simbol va cuprinde o arie extrem de vastă: din Ţările de Jos (Bosch, *Tripticul Tentaţiilor* de la Lisabona, il. 51) până în Germania (Diirer, *Melancolia I,* il. 52, 57) şi Italia (Parmigianino, Pontormo).[1]

Dacă în Renaştere „artistul melancolic" era învestit cu măreţia unui ideal existenţial, în secolul al XVII-lea „modelul uman" cel mai pertinent va fi impus de prescripţiile Contrareformei ca sălăşluind în sfera sacrului. Nu întâmplător în tradiţia populară patriarhul Iov devine „Sfântul Iov". Iar valoarea de model pe care o capătă destinul său pătrunde în straturile cele mai diverse ale societăţii. In ambianţa din imediata apropiere a lui Georges de La Tour, un Alphonse de Rambervillers, a cărui importanţă în formarea gândirii pictorului a fost pusă pe drept cuvânt în lumină[2], ilustrează în modul cel mai elocvent devierea modelului melancolicului spre modelul conştiinţei dominate de dileme devoţionale:

„Dăruie-mi, o, Doamne, mânia cea mai cruntă,
Iar eu, ca singur liman, privi-voi crucea,
Ferindu-mi cugetul de neagra disperare,
Iar dacă Vei vrea, Doamne, să-ţi dai osteneala, Făcându-mă să-
ndur ale lui Iov chinuri,
Indură-Te în a mă preschimba cu totul în Iov
pătimitorul."[3]

Devine acum explicabil procesul prin care emblematizarea melancoliei, care se săvârşise la Diirer în excogitarea capodoperei ermetice *Melancolia I,* se va săvârşi la Georges de La Tour în elaborarea seriei celei mai bogate din creaţia sa, cea a penitenţei Magdalenei.

3. Magdalena, Thai's **şi lumânarea**

Pentru cunoscătorii secolului al XVII-lea, „Magdalena este marea sfântă a epocii"[1]. Pictura încearcă să răspundă acestei pasiuni subite a spiritului catolic: numai la Nancy — regiunea lui La Tour — inventariile ne-au păstrat între anii 1636-1684[2] mărturia a şaizeci şi două de reprezentări ale Magdalenei. A doua jumătate a veacului va asista la triumful modei

1 ***Cf.*** R. Klibansky, E. Panofsky, F. Saxl, ***op. cit.,*** pp. 322 şi urm.; A. Chastel, ***op. cit.,*** pp. 133 şi urm.; M. Fagiolo dell'Arco, ***Parmigianino. Un saggio sull'ermetismo del Cinquecento,*** Bulzoni, Roma, 1970, **p.** 104.

2 ***Cf.*** F.-G. Pariset, ***op. cit.,*** pp. 28-31.

3 Alphonse de Rambervillers, ***Les Devots elancements du poete chrestien,*** ediţia a IV-a, Paris, 1617, p. 107.

portretului *en Madeleine,* care se prelungeşte până în secolul următor.[3] Dar pentru început, La Tour este singurul care-şi înscrie în mod constant seria Magdalenelor în tipologia consacrată a Melancoliei.[4]

[1]J. Rousset, La Litterature de l'âge baroque en France. Circe et le paon, ediţia a IV-a, J. Corti, Paris, 1963, p. 47.

2 *Cf.* F.-G. Pariset, *op. cit.,* p. 377, n. 2. Pentru tipologia Magdalenelor lui La Tour şi înlănţuirea în timp a variantelor, vezi J. Thuillier, „Georges de La Tour: un an apres", în *Revue de l'Art,* 1973, nr. 20, pp. 92-100 şi F.-G. Pariset, „Georges de LaTour: etudes nouvelles, documents inedits", în *Le Pays Lorrain,* 1976, nr. 3, pp. 135 şi urm.; Helene Adhemar, „La Tour ct les couvents lorrains", în *Gazette des Beaux-Arts,* LXXX, 1972, nr. 1245, pp. 218-222, a studiat importanţa cultului Magdalenei în ambianţa lorenă a lui Georges de La Tour.

3 *Cf.* Franşoise Bardon, „Le Thcme de la Madeleine penitente au XVII-e siecle en France", în *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes,* XXXI, 1968, pp. 274-306 (aici p. 302).

4 Franţoise Bardon, *op. cit.,* consideră că „tema Magdalenei penitente nu se înscrie într-un curent al pietismului popular", lucru, desigur, discutabil. Autoarea, în mod ciudat, nu ia în consideraţie tipologia atât de specifică a Magdalenelor lui La Tour, concentrându-se cu precădere asupra filonului care va duce, prin cumularea „Magdalenei clasice" cu „Magdalena barocă", la sinteza operată de Le Brun, la *Magdaleine louis-quatorzieme* (p. 279). Fapt şi mai straniu, pe care autoarea nu-l remarcă, este că, odată cu moda portretului *en Madeleine,* se poate observa tocmai triumful tipului Magdalena-Melancolia, tradus, e drept, într-o ambianţă pastorală (*cf.* p. 302 şi fig. 77 b, c, d, f).

)

Legătura *Iov-Melancolia I* (la Diirer) şi *Iov-Magdalena* (la Georges de La Tour) este aproape simbolică pentru modalitatea radical diferită în care conţinutul simbolic al imaginilor se inserează culturii renascentiste şi celei seicen- tiste. Cei care s-au aplecat cu atenţie asupra temei „melancoliei" şi asupra capodoperei diireriene[1] au observat cu justeţe translaţia de semnificaţii care se săvârşeşte în secolul al XVII-lea. S-a observat astfel că gravura lui Diirer va deveni acum suportul unor personificări diferite: *Contemplatio*,

1 R. Klibansky, E. Panofsky, F. Saxl, ***op. cit.,*** p. 375, n. 7.

Meditatio, Poenitentia... Tema „vanităţii", atât de îndrăgită de veacul al XVII-lea, se va adresa şi ea prototipului diire- rian. Dacă ne vom îndrepta din nou atenţia către *Iconologia* lui Ripa[1], vom observa că tema melancoliei apare deja codificată în personificarea Penitenţei: „Femeie ostenită, cu obrazul slab; cu veşminte melancolice şi sărăcăcioase." Ediţia franceză a lui Baudoin este aici şi mai precisă: *Femme extre- mement maigre, melancolique & fort mal vestue*...[2] („Femeie foarte slabă, melancolică şi îmbrăcată foarte prost...")

Pentru a înţelege însă mai bine punctele de contact ale paralelismului Melancolie-Penitenţă trebuie să ne adresăm ambianţei imediate din care Georges de La Tour se inspiră. Aceasta este pictura lui Caravaggio şi cea a caravaggiştilor italieni ori nordici. Noutatea *Magdalenei* lui Caravaggio (il. 63) nu a scăpat contemporanilor: ea era urmarea tipică a „metodei realiste". Artistul reprezintă o fată din popor pe care „o înfăţişă ca pe Magdalena" *(la finseper Maddalena)*[3]. El elaborează tipul de o mare simplitate al Magdalenei în

1 Op. cit., p. 389.

2 Iconologie ou la Science des emblemes devises &... enrichie & augmentee d'un grand nombre de figures avec des moralites tirees la pluspart de Cesar Ripa par J. B. <Jean Baudoin> de l'Academie Frangaise, voi. I, Amsterdam, 1698, p. 185.

3 ***Cf.*** Ilaria Toesca, „Observations on Caravaggio's Repentant Magdalene", în ***Journal of the Warburg and Courtauld Institutes,*** 1951.

interior, cu un minimum de recuzită, în atitudine de adâncă reculegere. In pânza lui Caravaggio nu se pot discerne contaminări precise cu tipologia diireriană, dar — aşa cum s-a observat[1] — există un precedent imediat al penitenţei ca- ravaggeşti, în care simplitatea interiorului se îmbină cu atitudinea consacrată a „melancoliei": acesta este desenul (şi gravura relativă) a lui Parmigianino înfăţişând-o pe *Sfânta Tha'is* (il. 60). Pentru prima oară, pe cât se pare, atitudinea melancolică este atribuită unei curtezane penitente (*meretrix paenitens).* Thai's, într-adevăr, era o concretizare a convertirii „Amorului profan" în „Amor sacru", care în veacul al XVI-lea pare că precedă constituirea tipologiei Magdalenei. Celebra curtezană din Alexandria fusese convertită de către Sfântul Pafnutie (Paphnutius), renunţând la toate bunurile lumeşti pe care le aruncă în foc. Nu este un amănunt lipsit de importanţă acest *bruciamento delle vanitâ*[2]: el va trece în istoria intimă a Magdalenei. Lepădarea de *vanitas* ca *ardere* devine la Georges de La Tour un motiv fundamental.

Gravura lui Parmigianino reprezintă unul dintre inelele de legătură cele mai importante. Ea face trecerea de la *Melancolia I* a lui Diirer la tipologia curtezanei convertite.[3] Cheia acestei translaţii stă probabil în concepţia despre conver- tire-preschimbare-ardere care este scoasă din atmosfera spe-culaţiei alchimice (Diirer) şi integrată în noţiunea de „preschimbare", în cadrul unei intime *metanoia:* penitenţa. Artistul-Alchimist al lui Diirer se afla în transa aceluiaşi

1 Ibidem.

2 Cf. L. Reau, op. cit., voi. III, Iconographie des Saints, p. 1248.

3 M. Fagiolo dell'Arco, *op. cit.,* p. 30, scrie despre această lucrare: „Nu este vorba decât despre o reprezentare a Melancoliei, şi nu reuşesc să văd ce legătură poate avea aici « Sfânta Thai's », în afară de faptul că aceasta este una dintre diferitele protectoare ale târfelor (lucru care ne trimite, firesc, la Magdalena lui Caravaggio)." Ca atare, autorul preferă titlul de *Melancolia.* Legătura Sfânta Tha'is-Melan- colia îl intrigă pe drept cuvânt pe Fagiolo, chiar dacă tocmai contextul cercetării sale (speculaţie ermetico-alchimică) ar fi trebuit să-l ducă la dezlegarea enigmei.

proces de „individuare"[1] în care se găseşte sfânta Thaîs-Magdalena.

în acest punct trebuie să ne adresăm şi unei alte serii tipologice, care derivă la rândul ei din *Melancolia I* a lui Diirer, şi anume celei deschise de gravura (il. 62) şi textul din / *Marmi*... ale lui Doni (Veneţia, 1549,1552). Reprezentarea acestei „fete cuprinsă de Melancolie, singură, părăsită, mâhnită şi chinuită" se afla în strânsă legătură cu tema morţii:

„Ce pedeapsă ştim mai mare Decât Moartea
?
Iată, a mea o-ntrece,
Și-ntrece soarta cea mai crudă.
Nimic nu o opreşte Şi zi de zi-i mai mare:
Trăiesc, şi zilnic mă gândesc la moarte.
Mai mare mucenic e-acela
Ce-n chin trăieşte, şi de murit nu poate."[2]

Abordarea lui Doni ne demonstrează un fapt deosebit de important. Dacă la Parmigianino asistăm la prima paralelă sigură între Melancolie şi Convertire, la Doni, în descrierea personificării Sculpturii, amintită mai sus, asistăm la preluarea tradiţiei diireriene cu privire la atitudinea melancolică ca atitudine tipic „artistică". De altfel, se ştie că Doni poseda un exemplar din gravura diireriană, de care era deosebit de mândru.[3] Tot la Doni apare cu claritate suprapunerea temei „melancoliei artistului" cu tema „meditaţiei asupra morţii", în *Iconologia* lui Ripa[4], emblema *Meditatione della Morte* pare a

1 ***Cf.*** C.G. Jung, ***Psycbologie et Alchimie***, Buchet-Chastel, Paris, 1970, passim.

2 A.F. Doni, / ***Marmi***, voi. II, Veneţia, 1552, p. 87.

3 Cf. J. Schlosser-Magnino, La Letteratura artistica. Manuale delle fonti della storia delVarte moderna, La Nuova Italia, Florenţa, p. 246.

4 ***Op. cit.,*** p. 310. Este demn de remarcat că indicaţii privitoare la translaţia Melancoliei către tema „meditaţiei asupra morţii" se pot observa încă de la Diirer *(Sf. Ieronim* de la Lisabona şi, mai ales, desenul L. 175 de la Kupferstichkabinett din Berlin). Pe această linie se pot înscrie reprezentări ale Sfântului Ieronim, tipice pentru secolul al XVII-lea, ca de pildă lucrarea lui Aertgen van Leyden de la Rijksmuseum din Amsterdam, în care sfântul Ieronim apare în poziţia tipică a „melancolicului", fiind înconjurat

descinde direct din această tradiţie: „Femeie cu veşmintele lugubre şi în dezordine, sprijinită cu braţul de un mormânt, cu ochii aţintiţi la un cap de mort care se află pe amintitul mormânt. La picioarele ei se află o oiţă cu capul ridicat, care ţine în gură un smoc de iarbă pe care-l rumegă."

Acest filon derivat al „meditaţiei asupra morţii" ajunge fără îndoială până la Georges de La Tour. Incă de la începutul secolului el dăduse naştere unui tip mixt care face trecerea vădită de la tema Melancoliei — ca Meditaţie asupra Morţii — la tema Magdalenei. Acest tip este reprezentat în mod major de opera lui Domenico Feti (il. 71) (în multiple variante), cu un titlu care a oscilat de-a lungul secolelor între *Melancolia* şi *Magdalena}*

Trebuie să remarcăm totuşi că opera lui Feti nu concordă perfect cu descrierea lui Ripa. Câteva elemente de recuzită accentuează atmosfera saturniană: câinele (înlocuind oaia preconizată de Ripa), astrolabul. Statuia (reprezentând *Torsul din Belvedere)* se rataşează temei lui „Saturn (Timpul) corupând Frumuseţea".

Dar este indubitabil faptul că încă din veacul al XVI-lea Melancolia devenise prototip al curtezanei convertite. *Thai's* a lui Parmigianino nu este singurul exemplu posibil. In opera lui Barocci, Magdalena (il. 61) se înscrie în seria *Melancolia I*-Tlws-Melancolia lui Doni. *Cristos apărând în faţa Sfintei Magdalena* (1590), în varianta ei de la Alte Pinakothek din Miinchen şi în cea de la Uffizi din Florenţa, preia tipul Melancoliei atribuindu-1, poate pentru prima oară în mod vădit, Magdalenei.[1] Desigur, libertatea de interpretare a lui Barocci se face pe deplin simţită în modul de redare, atât de spontan, al mişcării. *La main â la maisselle* poate părea de aceea un accident în acest caz, mai ales că pumnul nu este strâns, ca în codificările obişnuite ale Melancoliei. Desenele pregătitoare arată clar că Barocci a pornit de la o variantă cu

de atributele întâlnite în Magdalenele lui La Tour (craniu, lumânare, carte, oglindă).

Cf. R. Klibansky, E. Panofsky, F. Saxl, *op. cit.,* pp. 388 şi urm.

1 Cf. Mostra di Federico Barocci **(Urbino, 1535-1612),** Catalogo critico a cura di A. Errtiliani con un repertorio dei disegni di Giovanna Gaeta Bertela, Bologna, Museo Civico, 14 settembre-16 novembre 1975, **Bologna, 1975, n. 167, 170.**

pumnul strâns[1], căreia îi va aduce însă în final o interpretare liberă.

Noutatea Magdalenei lui Barocci nu a rămas neobservată. Bellori[2], trecând în revistă lucrările artistului, va vorbi despre „Isus arătându-se Magdalenei care, cu un aer mâhnit, stă cu mâna la obraz".

La Diirer, recuzita sublimării materiei se concentra asupra *athanor-ului* din fundal. La Georges de La Tour simbolul arderii, al „alchimiei spirituale", va fi lumânarea. Trecerea de la ambianţa ermetică la cea devoţională este acum pe deplin săvârşită.[3]

Lumânarea nu este decât concretizarea simbolică a transformării Amorului Profan în Amor Sacru. Arderea se petrece în trupul şi spiritul penitentei. Magdalena, amintim cuvintele lui Pierre de Berulle[4], „se consumă necontenit, asemenea
unui nou Pheonix, în flăcările unei iubiri puternice, divine, cereşti". Paralela dintre Magdalena şi flacără apare constant în textele Contrareformei:

„Simt cum se aprinde
O văpaie In
sufletul meu.
Focul îmi curge
prin oase Iar
flacăra lui
îmi supune la chinuri ne-
ntrerupte Sufletul."[1]

In artele figurative se instaurează o tradiţie similară. în versiunea franceză a *Iconologiei* lui Ripa[2],

1 *Ibidem,* n. 169.

2 C.P. Bellori, *Vieţile pictorilor, sculptorilor şi arhitecţilor moderni,* traducere de Oana Busuioceanu, Meridiane, Bucureşti, 1975, p. 242.

3 Introducerea lumânării în contextul tradiţional al Melancoliei diireriene apare în gravura lui C. Bloemaert (după A. Bloemaert) cu titlul *Melancolia.* In acelaşi timp, trebuie reamintit că încă de la sfârşitul secolului al XVI-lea (Sustris, Hollar) se elaborează tipul Magdalenei „nocturne" cu lumină artificială. *Cf.* F.-G. Pariset, *Georges de La Tour,* pp. 152-153 şi pl. II, 2.

4 Op. cit., **p. 145.**

La Repentance are ca atribut „inima cuprinsă de flăcări", pe care o ţine în mâna stângă. în cartea lui Ripa însă, lumânarea sau torţa apar în mai multe rânduri: ca atribute ale Credinţei, Religiei, dar şi ale Ştiinţei şi Cunoaşterii:

Religia: „Femeie acoperită de un văl subţire. în mâna dreaptă ţine o Carte şi o Cruce, iar în stânga o flacără (...). Flacăra semnifică devotamentul cugetului nostru, curat şi sincer, care tinde către Dumnezeu, lucru propriu Religiei."[3]

Credinţa catolică: „Femeie înveşmântată în alb (...). în mâna dreaptă ţine o lumânare aprinsă, aşezată deasupra unei inimi, iar în mâna stângă tablele legii celei vechi împreună cu o carte deschisă."[4]

Ştiinţa: „O tânără într-o noapte întunecată, înveşmântată în albastru. în mâna dreaptă ţine un opaiţ cu ulei aprins, iar în mâna stângă o Carte (...). Opaiţul aprins este lumina intelectului care, prin grija deosebită a lui Dumnezeu, arde în sufletul nostru fără se se consume ori să se micşoreze."[5]

1 Cantiques spirituels de l'Amour Divin pour Vlnstruction et la Consolation des Ames devotes. Composez par un Pere de la Com- pagnie de Jesus, Paris, 1664, pars II, cantique II.

2 Iconologie ou la science des emblemes..., op. cit., p. 221.

3 C. Ripa, *op. cit.,* p. 430.

4 *Ibid.,* p. 51.

5 *Ibidem,* p. 441.

Cunoaşterea: „Femeie aşezată care ţine în mână o torţă aprinsă, iar alături de ea o carte deschisă. Torţa aprinsă arată că ochii noştri trupeşti au nevoie de lumină pentru a vedea, aşa cum ochiul nostru interior, care este intelectul, de instrumentul extrinsec al simţurilor şi, în mod deosebit, al văzului."[1]

Din toate aceste exemple ne putem da seama că atributul lumânării, al torţei sau al lămpii apare mai întotdeauna

1 *Ibidem,* p. 71.

îngemănat cu cel al cărţii. Flacăra acoperă o zonă simbolică precisă, dar extrem de largă. Ea se referă la iluminarea prin credinţă şi ştiinţă. Cunoaşterea şi Credinţa par a interveni astfel în miezul meditaţiei lui La Tour, alături de sensul deja amintit al pocăinţei şi „arderii vanităţilor".

Lumânarea lui La Tour este desigur prilejul unei înalte exploatări a ştiinţei clarobscurului[1], dar ea este în acelaşi timp o necesitate cu o înaltă valoare simbolică.

Poezia franceză din prima jumătate a secolului al XVII-lea avea o adevărată pasiune pentru motivul flăcării[2], operând variaţiuni ale temei care concordă de multe ori cu simbolistica lui La Tour. Deja pentru Blaise de Vigenere[3] lumina — puritatea în stadiul cel mai înalt — este produsă de consumarea materiei vulgare. Tocmai materia, prin reducere la neant, dă naştere luminii.[4] Pentru P. Mathieu, viaţa însăşi este comparabilă cu o flacără:

„Viaţa e o lumânare, un suspin al aerului,
O face să se topească, să curgă, o distruge..."[1]

Georges de La Tour reuşeşte să surprindă, în seria Magdalenelor, atmosfera unei meditaţii solitare, concentrate şi esenţiale: „Orice visător în faţa unei flăcări" — s-a spus[2] — „se află într-o stare de visare primară". Eliminarea obiectelor superflue coincide cu concentrarea gândului asupra acestei realităţi esenţiale. Crucifixul, flagelul, cărţile (*Magdalena Terff)* (il. 44), podoabele (*Magdalena Wrightsman*) (il. 68) sunt toate accesorii dictate de o necesitate simbolică. „Cel ce veghează în faţa unei flăcări nu mai citeşte. El se gândeşte la viaţă. Se gândeşte la moarte... Flacăra este naştere uşoară şi moarte uşoară. Viaţa şi moartea pot fi aici cu uşurinţă juxtapuse.

1 Motivul figurativ al lumânării era preferat încă din secolul al XV-lea de către artiştii din Ţările de Jos. Originea sa se leagă (lucru adesea trecut cu vederea, dar pus în lumină deja de către E. Mâle, *L'Art religieux de la fin du Moyen Age en France. Ftude sur l'iconographie du Moyen Age et sur ses sources d'inspiration,* ediţia a Il-a, Paris, 1922, p. 76) de recuzita misterelor medievale, unde Sfântul Iosif apărea aproape întotdeauna cu o lumânare în mână. Astfel, motivul va trece în pictura primitivilor flamanzi şi olandezi şi astfel se va regăsi şi la La Tour (vezi *Sfântul Iosif tâmplar, Sfântul Iosif şi îngerul),* reactivat însă de voga pe care motivul o capătă în ambianţa caravaggescă.

2 *Cf.* J. Rousset, *op. cit.,* p. 125.

3 Blaise de Vigenere, *Trăite dufeu et du sel,* Paris, 1628, passim.

4 *Cf.* şi G. Bachelard, *La Flamme d'une chandelle,* P.U.F., Paris, 1966, p. 30.

Viaţa şi moartea sunt, în această imagine, contrarii perfecte. Jocul de gânduri al filozofului, purtat în dialectica fiinţei şi a neantului pe un ton de simplă logică, devine, în faţa lumânării care se naşte şi moare, concret, în modul cel mai dramatic."[3]

In faţa lumânării, Magdalena „melancolizează" (*melan- colise).* Verbalizarea substantivului *melancolie* funcţiona deja în acel Ev Mediu târziu, când devenise sinonim cu „a gândi profund", „a reflecta la lucruri serioase"[4].

Magdalenele lui La Tour nu sunt simple ilustraţii ale temei penitenţei. Dacă Diirer îşi găsea întemeierea doctrinală a *Melancoliei I* în gândirea lui Marsilio Ficino, translaţia produsă de secolul al XVII-lea poate fi considerată o translaţie conformă spiritului lui Pascal. Lumânarea este simbolul cunoaşterii, al credinţei, al arderii vanităţii lumeşti. Ea ne deschide calea către întrebarea fundamentală a lui

1P. Mathieu, ***Tablettes (Quatrains) de la Vie et de la Mort***, Paris, 1610. Iar în culegerea de embleme a lui J. Baudoin, flacăra în faţa oglinzii este ilustrarea temei ***Que l'esclat du monde n'est que fumee.***

2G. Bachelard, op. cit., loc. cit.

3Bachelard, op. cit., loc. cit.

4Cf. J. Huizinga, ***Amurgul Evului Mediu,*** trad. rom. de H.R. Rar[1]-'— Univers, Bucureşti, 1970, p. 51.

Pascal[1]: *Qu-est-ce que Vhomme dans Vinfini?* („Ce este omul în infinit?"). Dar lumânarea nu este aici decât o metaforă.

Obiectul-simbol al întrebărilor fundamentale este oglinda.

4. Oglinda şi compasul

Magdalena lui La Tour îşi întoarce privirea de la lumesc pentru a se concentra într-un adevărat „exerciţiu spiritual". Orice podoabă a fost lepădată, somptuozitatea redării materiei preţioase se transformă în esenţializarea extremă a formei. Cadrul se reduce la minimum. Obiectele îşi răspund într-un adevărat dialog al simbolurilor.

Incă din Evul Mediu, oglinda se cristalizase ca atribut al „vanităţii", fapt care nu exclude alte investituri simbolice: *veritas,prudentia*, *sapientia*} In cazul nostru, tradiţia oglinzii ca atribut al adevărului şi înţelepciunii *(prudentia)* pare că nu este pe deplin stinsă. Confirmarea ne vine tot din *Iconologia* lui Ripa:

Adevărul: Femeie strălucitoare, cu o înfăţişare nobilă, înveşmântată bogat în alb, cu părul de aur. In mâna dreaptă ţine o oglindă împodobită cu pietre preţioase (...).

Oglinda vrea să spună că adevărul este deplin atunci când intelectul se confruntă cu lucrurile inteligibile, la fel cum o oglindă e bună atunci când înfăţişează adevăratul aspect al lucrului oglindit..."[2]

înţelepciunea: „Femeie care se oglindeşte. Oglindirea vrea să arate cunoaşterea de sine, căci nimeni nu poate acţiona bine dacă nu-şi cunoaşte propriile-i defecte... Asta voia să spună şi Socrate atunci când îşi îndemna discipolii să se privească în fiecare dimineaţă în oglindă."[3]

Ştiinţa: „Femeie (care) ţine în mâna dreaptă o oglindă. Oglinda vrea să demonstreze ceea ce spun şi filozofii, şi anume că ştiinţa se face prin abstragere..."[4]

Oglinda ca instrument al adevăratei cunoaşteri se alătură acum simbolului tigvei. Tot la Ripa întâlnim o variantă a Prudenţei (aici în sensul de „înţelepciune") în figura unei „Femei care ţine în mâna stângă un cap de mort. Capul de mort arată că pentru dobândirea înţelepciunii e foarte bine să te gândeşti la trecerea şi sfârşitul tuturor lucrurilor, căci înţelepciunea este, în mare parte, o urmare a Filozofiei, care, după cei mai buni Filozofi, constă într-o continuă meditaţie

1 Pascal, *Pensees,* ed. Brunschvicg, nr. 72.

2 C. Ripa, *op. cit.,* p. 501.

3 *Ibidem,* p. 418.

4 *Ibid.,* pp. 416-417.

asupra morţii..."[1]

Ne găsim astfel în faţa codificării unei substanţe simbolice de tradiţie medievală, care cunoscuse o vogă considerabilă în Lorena încă din secolul al XVI-lea, când se va concretiza în simbolul aşa-numitului *miroir de la mort* („oglinda morţii").[2] *Magdalena Fabius* a lui Georges de La Tour (il. 59) actualizează această tradiţie într-un spirit specific veacului al XVII-lea. Antecedentele figurative ale motivului „craniului oglindit" merită amintite însă măcar pe scurt. întâi, trebuie remarcat că motivul tipic loren al temei *Miroir ou Vhomme au naturel/ se doit recoinoistre mortel*[3] continuă un filon mult mai vechi legat de tema vanităţii. Un punct nodal al acestui filon este probabil constituit de frescele (distruse) de la Cimitirul Inocenţilor din Paris (1424).[4] Opera alsacianului Hans Baldung Grien[5] formează un alt nod important: *Frumuseţea şi Moartea (Schonheit und Tod*), de la Kunsthistorisches Museum din Viena (il. 70), este o adevărată punte de legătură între tema medievală a vanităţii şi contaminarea ei cu tema prudenţei, aşa cum se va concretiza în veacul al XVII-lea în opera lui La Tour. In acest contcxt, celebrul portret al lui *Hans Burgkmair cu soţia lui* (il. 69), de Lukas Furtenagel (1527), exploatează tema *miroir de la mort* în sensul „cunoaşterii de sine" preconizată de „Prudenţa" lui Ripa. Pe oglindă apare înscris îndemnul socratic *Erken dich selbs* („Cunoaşte-te pe tine însuţi"). Atitudinea în faţa oglinzii devine acum o atitudine filozofică. Anecdota lui Diogene Laertius cu privire la învăţătura lui Socrate[6], citată de Ripa, primeşte în secolele al XVI-lea şi al XVII-lea o nouă viaţă. Filozoful la oglindă este o temă destul de frecventă în

1 *Ibid.,* p. 444.

2 *Cf.* J. Choux, „Le Miroir de la Madeleine chez Georges de La Tour", în *Le Pays Lorrain,* 1973, pp. 109-112.

3 „Oglindă-n care omul viu/ constrâns este să-şi vadă moartea" — Inscripţie de pe monumentul funerar (1538) al lui Claude de La Vallee, din biserica din Clermont-en-Argonne (Meuse), citată de către J. Choux, *op. cit.,* p. 111.

4 *Cf.* E. Mâle, *op. cit.,* p. 363.

5 *Cf.* Claudia Cieri Via, „Il tema della Vanitas nell'opera di Hans Baldung Grien", în *Annuario dell' Istituto di Storia deU'Arte* (Roma), 1974/75-1975/76, pp. 125-144.

6 Despre vieţile şi doctrinele filozofilor, II, 5, 33.

întreaga artă europeană. Craniul şi oglinda vor reprezenta una dintre concretizările vizuale cclc mai pregnante ale acestei teme. In secolul al XVII-lea, tema părăseşte cadrul strict al reprezentării figurative. Marea pasiune pentru oglindă pe care o vădeşte acest secol prilejuieşte inventarea de dispozitive catoptrice, în care „oglindirea în moarte" nu mai este o simplă metaforă: „Se poate construi cu ajutorul unei oglinzi plane o maşinărie catop- trică, astfel încât cel ce se priveşte în oglindă să se zărească având, în locul chipului omenesc, un cap de măgar, de bou ori de cerb... Un craniu cu orificiile ochilor luminate dinăuntru ar fi şi mai înspăimântător."[1]

Oraţiunea funebră pronunţată de Jacques de La Fons în 1610 la funeraliile lui Henric IV face un *excursus* asupra unei „oglinzi măiestre", alcătuită în asemenea chip încât „oricine se priveşte în ea, în loc să se vadă pe sine, vede altceva". Predicatorul continuă astfel: „Aş fi găsit mai frumos dacă s-ar fi înfăţişat aici moartea, căci în această figură ar fi fost

1 A. Kircher, Ars magna lucis et umbrae, Roma, 1646, pp. 909 şi urm. Vezi şi J. Baltrusaitis, Essai sur une legende scientifique. Le Miroir. Revelations, science-fiction etfallacies, Editions du Seuil, Paris, 1978, p. 34.

înfăţişate toate lucrurile în starea lor firească, din pricină că firescul tuturor lucrurilor nu este decât acela de a fi părticele ale morţii. Moartea este imaginea lor cea mai vie şi, în acest chip, oglinda nu s-ar fi dovedit niciodată a fi mincinoasă."[1]

Este greu să nu atașăm iconografia Magdalenelor lui La Tour, și mai ales cea a *Magdalenei Fabius și Terff,* la această tradiţie figurativă și speculativă.[2] Dar tocmai de aceea ni se pare foarte important să precizăm și marca personală a simbolisticii operei sale.

La Georges de La Tour gheaţa oglinzii devine un spaţiu antitetic interiorului luminat de flacără. Opoziţia flacără —oglindă, extrem de apropiată de tradiţia emblematică reprezentată de un J. Baudoin (il. 67), cristalizează opoziţia fundamentală, aici-dincolo. *Magdalena Fabius* moștenește recuzita Vanităţilor din secolul al XVI-lea: interogând neantul oglinzii, ea primește un răspuns funest: tigva.

Craniul însuși, chiar atunci când apare izolat, poartă în sine semnificaţia unei oglindiri funebre. Pictura ca și poezia „vanităţilor" au manevrat această recuzită cu o indubitabilă voluptate:

> „La picioarele unei cruci, un cap de mort, sau mai bine zis de moartă, îşi rosteşte soarta...
> — In gaura ochilor mei, şi pe această tigvă lucie Poţi vedea că sunt moartă şi moartă fi-vei tu... Slujeşte-te de mine ca de propria-ţi oglindă."[3]

Există o legătură simbolică statornică între lumânare-oglin- dă-craniu (il. 59, 68). Flacăra consumă timpul, este o ardere întru stingere. Meditaţia în faţa lumânării este gândirea concretă a scurgerii timpului. Incă din Evul Mediu târziu oglinda şi moartea erau subsumate simbolului clepsidrei. „Flacăra" — spune Bachelard[4] — „este o clepsidră ce se scurge în înălţimi". Lumânarea lui La Tour nu este doar o replică a *athanor-ulm* lui Diirer, ci şi a clepsidrei adiacente.

Flacăra oglindită absoarbe spaţiul operei într-o transcendenţă irevocabilă. Finitul duratei umane se imobilizează în suprafaţa unei adâncimi infinite. Oglinda nu transformă, ci *reflectă.* Iar semnificaţia reflectării este întotdeauna tulburătoare. în veacul al XVII-lea — s-a spus[5] — oglinda devine „o metaforă a artei". Opera este, ea însăşi, o profunzime încadrată, o suprafaţă reflectantă, o imagine a lumii izolată

1 Apuci J. Baltrusaitis, *op. cit.,* p. 77.

2 Cf. **şi E. Mâle,** L 'Art religieux apres le Concile de Trente**..., Paris,** 1932, pp. 203 şi urm. şi A. Chastel, *op. cit.,* pp. 205 şi urm. /

3 Le pere Pierre de Saint Louis, *A la Tr'es-Saincte Marie-Mag-*deleine, l'image sacree de VAmante transie, **Lyon, 1668.** /

4 Op. cit., p. 24.

în formă.

Această amplificare a simbolismului oglinzii, tipică pentru mentalitatea secolului al XVII-lea, a fost deja observată în legătură cu Magdalenele lui La Tour: „Reprezentarea în oglindă (care nu este decât un dublu al reprezentării picturale în ansamblul ei) face din această realitate primară, origine a reflectării, o realitate secundă... Oglinda dedublează această realitate diferită, care este tabloul pictorului, sistem de viaţă-moarte, loc al contactelor, al consumării ne-ade- vărului întru strălucirea adevăratei consumări a imaginii care luminează spiritul... "[1]

Iar La Tour nu este aici singur.[2] Pe un alt plan, Velâzquez a avut, desigur, şi el ceva de spus în conceptualizarea estetică a oglinzii.[3] în spatele acestor artişti trebuie însă citit numele părintelui picturii „realiste", al artei „de reflectare": Caravaggio.

Roberto Longhi[4] a scris o pagină deosebit de elocventă pentru configuraţia pe care o capătă „oglindirea" într-o pictură care se voia *specchio della realtâ* („oglindă a realităţii"). Merită de aceea să cităm *in extenso*:

„Deja primul său biograf competent, căci era pictor el însuşi, ne spune că primele tablouri ale lui Caravaggio au fost « făcute cu ajutorul oglinzii » *(furono da lui nello specchio ritratti).* Ce înseamnă asta ? Ce oare împiedicase, până la el, reprezentarea a ceea ce el a numit, primul, « o bucată » de realitate, dacă nu vechea *fabula de lineis et coloribus,* pe care Caravaggio o consideră, în fine, drept pură mitologie şi în cele din urmă o abandonează. El privea în jurul său, iar realitatea îi apărea în « bucăţi » rupte ale unui univers în care nu era loc nici pentru contur, nici pentru relief, nici pentru culoare, considerate, toate, ca formule abstracte. Iar cum retina, singură, are întotdeauna un câmp vizual incert, vag, nu era oare mai bine să se decupeze acest câmp aşa cum

5 J. Rousset, L'Interieur et l'exterieur. Essais sur lapoesie et sur le theâtre au XVII-e siecle, Jose Corti, Paris, 1968, p. 24.

1 Anne Cauquelin, „Deux Madeleines, Jerome et la puce", în ***Revue d'Esthetique,*** 1973, 1, pp. 39-56 (aici pp. 50-51).

2 ***Cf.*** G.F. Hartlaub, ***Zauber des Spiegels,*** Piper, Miinchen, 1951, pp. 193 şi urm.

3 Cf. M. Foucault, Les Mots et les choses. Une archeologie des sciences humaines, Gallimard, Paris, 1966, pp. 23 şi urm.

4 *Caravaggio,* Editori riuniti, Roma-Dresda, 1968, pp. 11-12.

apare în rama veridică a oglinzii, care ne oferă întotdeauna « unitatea fragmentului », scăldată în lumina lui proprie: un fel de « realitate-acvariu » ?

Este posibil ca, la urma urmei, neutralizând vechea metaforă conform căreia pictura trebuie să fie oglindire a realităţii, Caravaggio să fi încercat să se sprijine pe soluţia oglinzii, care-i dădea iluzia viziunii optice plină de veridicitate și lipsită de înșelătoriile stilului. Dar ca un mare spirit ce era, el nu putea să nu descopere şi sensul poetic, dimensiunea afectivă a unei realităţi încă necunoscute, chiar dacă nu o cunoşteai încă raţional...

Nu e greu de priccput ce consecinţă putea să aibă această hotărâre de a purcede de la oglindirea directă a realităţii. Se ajungea astfel la *tabula rasa* a întregii picturi a vremii."

Reiese din comentariul lui Longhi că poetica oglinzii, aşa cum o elaborează Caravaggio, reflectă o intenţionalitate şi o sensibilitate cu totul noi faţă de precedentele tentative de reprezentare prin „reflectare" (Brunelleschi la începuturile Renaşterii, Da Vinci în apogeul ei, Parmigianino în epoca dc declin).[1]

Dacă în Renașterea timpurie (Brunelleschi) oglinda era garanţia convertirii tridimensionalităţii lumii în bidimensio- nalitatea suprafeţei picturale, dacă la Leonardo ea garanta pura spațialitate a imaginii, iar în manierism ea devine spaţiu al sintezei între lume şi formă, la Caravaggio oglindirea se va releva în calitățile de convertire instantanee a realului în imagine. Dar este vorba despre o convertire care îngheață, care conştientiza graniţa nepipăibilă între real şi imagine ca prag de netrecut, ca suprafaţă în care fiinţa se reflectă în nefiinţă. Iar în acest sens imaginea-simbol a noii picturi caravaggeşti poate fi considerată a fi *Narcis* de la Galleria Corsini (il. 64). N-ar fi exclus ca tabloul lui

1 *Cf.* S.Y. Edgerton Jr., „Brunelleschi's First Perspective Picture", *în Arte Lombarda,* XVIII, 1973, pp. 172-195; C. Verga, „La prima prospettiva del Brunclleschi", în *Critica d'Arte,* XLII, 1977, 1, pp. 71 — 84; C. L. Ragghianti, *Tra Leonardo e Caravaggio. Nuove inda- gini di linguaggio formale: specchi, illuminazioni, camere ottiche,* Labora- torio di studi sulla forma, 1973-1974, Universitâ Internazionale dell'Arte, Florenţa-Veneţia; C. Pedretti, *Studi vinciani,* Librairie E. Droz, Geneva, 1957, pp. 68-75; M. Fagiolo dell'Arco, *op. cit.,* pp. 31 și urm., pp. 163, 168, 206. Pentru ambianţa nordică (dar și pentru cea italiană), *cf.* J. Bialostocki, „Man and Mirror in Painting: Reality and Transcience", în *Studies in Late Medieval and Renai- ssance Painting in Honor of Miliard Meiss,* New York University Press, New York, 1978, pp. 61-72.

Caravaggio să fie de fapt o glosă la un celebru pasaj albertian, în care Narcis este înfăţişat ca emblemă a „pictorului"[1]. Demonstraţia poetică a pictorului atinge în această lucrare un nivel extrem. Caravaggio îşi concepe lucrarea printr-o împărţire a suprafeţei picturale în două zone egale, aparent reversibile. *Sus* şi *jos* capătă valoarea opoziţiei *aici-dincolo. Dincolo* este însă văzut ca realitate. Este un spaţiu „în sine", cu date fizice proprii. El are aceleaşi şanse picturale cu *aici. Dincolo* nu este un spaţiu imaginat, ci un spaţiu existent. Dar este o existenţă mai palidă, mai vagă, mai fascinantă, poate, decât spaţiul lui *aici. Dincolo* nu este un spaţiu indeterminat, neant, amorf, ci este un *dincolo* cu un atribut precis: este „dincolo" ca „imagine a lui Narcis“, aşa cum orice operă nu este simplă irealitate, ci neant reflectant al propriei realităţi lumeşti.

„Realismul caravaggesc" — s-a spus[2] — „nu este altceva decât o viziune a lumii modelată de gândul morţii, în loc de a fi de acela al vieţii... în spatele crudei, realistei evidenţe a fenomenului « moarte » se ascunde probabil un gând care va avea o mare răspândire în baroc, şi nu numai în cel italian: viaţa este un vis, moartea este o bruscă deşteptare; vis şi imaginaţie sau iluzie sunt natura şi istoria, şi realitatea, care este opusul imaginaţiei, este descoperită sau atinsă numai când vălul visului este sfâşiat şi continuităţii fluctuante a adevărului şi verosimilului i se substituie dintr-odată dilema inevitabilă a fiinţei..."

Actul pictural, aşa cum îl concepe Caravaggio, pune problema „reprezentării" în termeni morali. Destinul celui care pictează este al unui joc tragic la limita dintre fiinţă şi nefiinţă. Tradusă pe plan religios, această problematică morală capătă coordonate precise: cele ale *conversiunii.*[3] *Reflectare-Moarte-Conversiune* formează acum un trinom indestructibil. Imersiunea în real, „în adevăratul real", presupusă de unitatea acestui trinom, implică în mod peremptoriu

1 L.B. Alberti, *Dellapittura,* ed. critica a cura di L. Malle, Sansoni, Florenţa, 1950, p. 91: „Obişnuiam a spune între prieteni, urmând vorba poeţilor, că Narcis, cel preschimbat în floare, a fost cel care a născocit pictura; că atunci când pictura este socotită floare a artei, mitul lui Narcis este, în mod sigur, prezent. Ce altceva crezi că ar fi pictura, dacă nu reflectarea chipului prin artă, aşa cum a făcut suprafaţa apei în care s-a oglindit el ?“

2 G.C. Argan, De la Bramante la Canova, ed. cit., pp. 197-198.

3 G.C. Argan, *op. cit.,* p. 198, observă importanţa temei conversiunii la Caravaggio şi legătura ei cu gândul morţii.

recunoaşterea realităţii morţii. Conversiunea presupune *reflectarea în moarte.* Arta, la rândul ei, presupune reflectarea lui *aici* în *dincolo,* convertirea vieţii în opusul ei: \
în formă. „Oglindirea" nu este doar o operaţie estetică, ci una morală şi religioasă.

Modul în care se cristalizează această concepţie despre oglindire, atât de importantă pentru înţelegerea lui La Tour, ne este clarificat de recenta recuperare a tabloului caravaggesc reprezentând *Conversiunea Magdalenei* (Alzaga) (il. 65), cunoscut până nu de mult doar din copii mai mult sau mai puţin fidele.[1]

Această operă ne dovedeşte că îmbinarea temei conversiunii cu simbolistica oglinzii era deja operantă pe vremea lui Caravaggio. Pe temeiurile recuzitei veneţiene a „vanităţilor"[2], el reuşeşte să construiască o nouă simbologie, în care oglinda devine un corolar al contemplaţiei, al „prudenţei", al „dragostei sacre". La Caravaggio, opoziţia Marta-Magdalena traduce o mai veche disjuncţie veterotestamentară, adică cea dintre Lia şi Raşela[3], virtute activă-virtute contemplativă, disjuncţie deja eternizată de Dante:

> „De vrea pe nume cineva să-mi spună, sunt Lia eu şi mâinile-mi
> perindă floare de floare ca să-mi fac cunună şi să mă plac când
> m-oi uita-n oglindă; cât timp Rachel, surioara, osteneşte de luciul
> ei nicicând să se desprindă.
> Ea ochii să şi-i vadă îndrăgeşte,

1 Vezi articolele dedicate acestei lucrări în ***The Burlington Magazine,*** CXVI (1974), nr. 858, pp. 559-613.

2 ***Cf. G.*** Ludwig, „Restello, Spiegel und Toiletten Utensilien in Venedig zur Zeit der Renaissance“, în ***Italienische Forschungen,*** Berlin, 1906, pp. 132-152; G.F. Hartlaub, „Die Spiegelbilder des Giovanni Bellini", în ***Pantheon,*** XXIV, 1942, pp. 23-41; E. Verheyen, „Tizians « Eitelkeit des Irdischen », Prudentia et Vanitas", în ***Pantheon,*** XXIV, 1966, pp. 88-99.

3 ***Cf.*** F. Cummings, „The Meaning of Caravaggio's « Convertion of the Magdalen»“, în ***The Burlington Magazine,*** CXVI (1974), nr. 859, pp. 572-578 (aici p. 576); ***cf.*** şi G. F. Hartlaub, ***Zauber des Spiegel...,*** pp. 76 şi urm.

eu flori s-anin în păr şi să colind; ei văzul, mie
fapta-mi foloseşte."[1]

Dacă pasajul dantesc este esenţial pentru înţelegerea operei lui Caravaggio — aşa cum s-a presupus —, înseamnă că *Magdalena Alzaga* îmbină tema lui Narcis („Ea ochii să şi-i vadă îndrăgeşte") cu cea a *sapienţei*, căci ceea ce îi aduce această contemplare este de fapt viziunea înţelepciunii adevărate, aceea pe care, mult mai târziu, o va codifica Cesare Ripa.[2]

Georges de La Tour va marca un important pas înainte. El cumulează în mod magistral sursele de inspiraţie. *Convertire, Prudentia*, *le miroir de la mort* se îmbină cu tipologia Melancoliei, deja supusă spiritului devoţional de către *Sfânta Tbais* a lui Parmigianino. In acest punct, modul în care La Tour se raportează la tradiţia diireriană merită o zăbovire aparte.

In general, contactele lui La Tour cu Germania au fost aproape total ignorate, în ciuda poziţiei extrem de deschise către Germania a Lorenei.[3] In ceea ce priveşte raportul cu Diirer, este încă greu de spus dacă el se datorează unor contacte directe ori mediate cu opera sa. Câteva coincidenţe izbitoare lasă să se întrevadă o posibilă asimilare conştientă, săvârşită de pictor, e drept, într-o manieră extrem de personală.

Filonul saturnian, detectabil în opera de tinereţe a lui La Tour, reapare în „nocturne". Iov şi Magdalenele sunt concretizările sale principale, dar nu şi singurele. Deja Iov prilejuia o posibilă legătură cu tema „artistului", prin apel la *Cântăreţii* din tinereţe. O importantă componentă a „reflexivităţii estetice" se poate observa şi în seria Magdalenelor.

1 Dante, *La Divina Commedia, Purgatorio,* XXVII, 100-108 (trad. rom. de Eta Boeriu).

2 C. Ripa, *op. cit.,* p. 444.

3 Pierre Rosemberg şi Franşois Macee de PEpinay, care în recenta lor carte *Georges de La Tour. Vie et ceuvre,* Office du Livre, Fribourg, 1973, au trecut în revistă legăturile posibile ale artistului cu arta europeană, dedică raportului cu Germania doar câteva rânduri, deospbit de semnificative pentru stadiul actual al cercetărilor: „Spre deosebire de Spania, există o ţară care n-a fost nicicând asociată cu numeleMui La Tour, fapt care surprinde cu atât mai mult cu cât aceasta se am. aproape, atât geografic, cât şi spiritual, de Lorena: este vorba despre Germania. Şi dacă pronunţăm numale lui Ulrich Loth (către 1600-1662), este posibil pentru că el, ca şi Jean Leclerc, a fost elevul lui Saraceni. Dar putem să mergem mai departe ? E în orice caz prea devreme pentru a ne hotărî" (p. 30).

In ceea ce privește *Melancolia I* a lui Diirer, se știe că ea reprezintă sinteza poetică cea mai elocventă a artei concepute drept „construcţie". Geniul înaripat al lui Diirer nu creează prin „oglindire", ci *in mensura numero etpondere*. Nu întâmplător noutatea gravurii constă (faţă de tradiţionala teorie a „umorilor") în apelul lui *Typus Geometriae* din tratatele filozofice.[1] Ustensilele artistului sunt cele ale constructorului și ale geometrului. Simbolul „creaţiei geometrale" este compasul. Acesta este garanţia controlului raţional asupra imaginaţiei artistice. „Diirer" — scrie Panofsky — „şi-a închipuit o fiinţă dotată cu forţă intelectuală şi cu instrumentele tehnice ale unei « arte » dar, în pofida acestui lucru, disperată, căci e dominată de « umoarea » neagră. El a înfăţişat o geometrie devenită melancolică sau o melancolie dotată cu tot ceea ce este implicat în cuvântul « geometrie » — pe scurt —, o « Melancolia artificialis » sau o « Melancolie a artistului »"[2].

Melancolia geometrală își găsește sprijinul și în concepţia mai veche cu privire la Saturn ca părinte al geometriei. Uriașul compas din gravura lui Jacob de Gheyn este același cu cel din gravura lui Diirer.

La Tour, în conformitate cu revoluţia artistică de la cumpăna lui 1600 (cea a lui Caravaggio), renunţă la o artă „geometrică" în favoarea unei arte „de reflectare". In opera sa, oglinda va substitui compasul. Magdalena devine astfel un simbol al dilemelor morale ale oglindirii. Emblema lui

1 **R.** Klibansky, E. Panofsky, F. Saxl, *op. cit.,* pp. 327 şi urm.

2 E. Panofsky, *Albrecht Diirer...,* p. 162.

La Tour are tot atâta importanţă acum câtă avea, în secolul precedent, cea a lui Diirer.
Literatura epocii confirmă pe deplin faptul că Magdalena trece acum drept o paradigmă a artistului, drept model de imitat, drept muză. Destinul convertirii sale este acelaşi — sau trebuie să fie acelaşi — cu destinul artistului. In acest context, am putea spune că *Melancolia artificialis* este înţeleasă în veacul al XVII-lea, şi de La Tour, în primul rând, ca *Melancolia Speculandi*. Magdalena devine emblema sacră a artistului, pe măsura celei profane, ilustrată cu un veac înainte de către Diirer.

„Arăt ochilor lumeşti o prea-lumească Doamnă A cărei pocăinţă s-a săvârşit pe dată,
Oglindă-a penitenţei, perfectă şi fidelă,
Pentru-oricine drept pildă ar vra s-o aibă... Indrumătoarea
Păcătoşilor şi-al lor far cel mai bun Târfa ce o vedeţi, singură şi retrasă...
Frumuseţea deşertului, Frumoasa Tenebroasă, Prinţesa amorului, Regina plăcerilor,
Obiectul tuturor dorinţelor...

Muze,-napoi! Plecaţi, gloată păgână,
Căci Muză şi Diană fi-va de-acum Magdalena Şi tot eu noua Clio, pe care-o chem acum...
O, voi meşteri în artele frumoase,
Nu vă mai tociţi de-acum, decât pentru ea,
Penele, stilul, vocea şi culorile!
Pictori, Muzicieni, Scriitori şi Gravori,
Istorici, Oratori, Poeţi,
Chemaţi-i numele în tot ceea ce faceţi.
Ea să fie de-acum subiectul artei voastre,
Al gândului şi-nchipuirilor ce le plăsmuiţi.

Veniţi, vă apropiaţi, femei de viaţă,
Ruşinea oraşelor, vestite Magdalene,
Veniţi la această oglindă, veniţi să vă priviţi,
Iar dacă n-o veţi putea întru totul urma,

Vă sfătuiesc să-ncercaţi, imitând inimitabila,
Să vă lepădaţi de toate, de la bun început, ca ea."[1]

La Diirer, elaborarea gravurii cu titlul *Melancolia* / încununase o cercetare laborioasă în jurul temei temperamentelor, a tipului geometric, a activităţii spirituale în general. Pentru a înţelege modul în care se raportează Magdalena lui La Tour la gravura diireriană, trebuie amintite măcar pe scurt principalele etape care duc la forma finală a gravurii. Una dintre aceste etape a fost deja amintită: ea îl priveşte pe Iov din *Altarul Jabach,* care intră într-o posibilă concordanţă cu lucrarea similară a lui La Tour. Un alt precedent important al gravurii diireriene este reprezentat de desenul (L. 79) din 1514 de la Kupferstichkabinett din Berlin (il. 74), prima tentativă de stabilire a unei tipologii pentru figura centrală a *Melancoliei I?* Tipul adoptat este o femeie matură, mai degrabă corpolentă, care stă pe o băncuţă, ţinând într-o mână o floare. Această tipologie a fost în cele din urmă abandonată de către artist, care se va concentra asupra tipului emblematic, aşa cum îl cunoaştem din gravura finală. Dar şi aici apare o legătură ascunsă, greu de descurcat, între Georges de La Tour şi Diirer, căci distanţa între desenul de la Berlin şi gravură este aceeaşi care desparte aşa-numita *Femeia cupuricele* (il. 75) de *Magdalena Terff* sau de *Magdalena Fabius.*

Susţinătorii tezei cu privire la *Femeia cu puricele* ca variantă a Magdalenei[2] ar trebui să aibă, poate, de acum înainte, în vedere raportul atât de similar între *Melancolia I* şi varianta sa, cunoscută din desenul berlinez.

In fine, o a treia etapă, în geneza *Melancoliei I,* priveşte în mod direct meditaţia în jurul dihotomiei contempla- ţie-acţiune. Panofsky şi Saxl au arătat că lucrarea lui Diirer „poate fi înţeleasă doar dacă este privită ca o sinteză simbolică între *typus Acediae* (modelul popular al inactivităţii melancolice) şi *typus Geometriae* (personificarea scolastică a uneia dintre « artele liberale »"[3].

Inactivitatea, somnul, *acedia* sunt stări întru câtva similare contemplaţiei melancolice. Ele pun în termeni şi mai acuţi opoziţia ei cu acţiunea creatoare. în tradiţia medievală, *Acedia* era considerată unul dintre viciile capitale. *Acedia* este de multe ori sinonimă cu Melancolia.[4] Diirer va opera o disjuncţie precisă între *otm-Acedia,* ca viciu demn de satirizat, şi Melancolia ca „virtute" a „ingenioşilor" şi „prudenţilor". *Acedia* este inactivitate, somn al spiritului. Melancolia este meditaţie asupra limitelor şi destinului creaţiei. în acest sens, precedentul direct al

1 Pierre de Saint Louis, *op. cit.,* pp. 36-37 şi pp. 3-8.

2 *Cf.* R. Picard, *op. cit.;* Helene Adhemar, *op. cit.,* F. Th. Char- pentier, *Peut-on toujours parler...,* pp. 101-108.

3 R. Klibansky, E. Panofsky, F. Saxl, *op. cit.,* p. 317.

4 *Cf.* A. Chastel, *op. cit.,* pp. 133 şi urm.

Melancoliei I este *Visul doctorului.*[1] Această gravură (il. 76) — s-a spus — „nu este altceva decât o alegorie a lenei (...) care poate fi interpretată eventual ca un predecesor moralizator şi satiric al *Melancoliei* 7"[2]. Trecerea de la varianta „satirică" a melancoliei la exaltarea ei va fi unul dintre cei mai importanţi paşi din creaţia diireriană.

Faptul cel mai demn de atenţie pentru noi este însă acela că la Georges de La Tour putem detecta până şi această glosă în jurul Melancoliei-y4ceJw, e drept, înveşmântată în haine creştine. Opera-cheie în acest context va fi *Sfântul Iosif şi îngerul* (il. 79)[3]. Similitudinea de compoziţie cu *Visul doctorului* **nu poate fi pusă la îndoială, cum nu poate fi pusă la îndoială potrivirea cu tipul melancolic al lui Iosif, adoptat deja de Diirer în desenul L 615 (725) de la Kupferstichkabinett din Berlin (il. 78). Similitudinea între** *Sfântul Iosif şi îngerul* **şi** *Visul doctorului* **este atât de surprinzătoare, încât a scăpat tuturor specialiştilor, şi ar putea părea în continuare întâmplătoare dacă nu am avea date suficiente pentru pătrunderea filonului saturnian din opera lui La Tour. Raportul La Tour-Diirer conţine, după câte ne-am străduit să arătăm, suficicnte „coincidenţe". Iar mai multe coincidenţe sunt capabile uneori să ofere o certitudine.**

Faptul că La Tour nu este singur în această perpetuare a vechilor motive moral-simbolice şi că, dimpotrivă, la nivelul culturii divulgative *topos*-ul *Acediae-i* funcţionează încă în secolul al XVII-lea ne este dovedit pe deplin de emblema *Contre l'oisivete (împotriva trândăviei) (Discours XVI)* din culegerea lui Baudoin.[1] Atât textul, cât şi

1 *Cf.* E. Panofsky, „Zwei Diirer probleme... I. Der « Traum des Doktors »", în *MUncbner Jahrbuch der bildenden Kunst*, N. F., VIII (1931), pp. 1-7.

2 R. Klibansky, E. Panofsky, F. Saxl, *op. cit.,* p. 302. *j*

3G. Nicolson şi Chr. Wright, *Georges de La Tour,* Phaidon Press, Londra, 1974, pp. 36-37, au sintetizat extrem de elocvent dificultăţile pe care le ridică interpretarea acestei lucrări. Observaţiile lor merită' x citate *in extenso,* deoarece deschid calea către o integrare culturală mai complexă a acestei capodopere:

„Ca şi în cazul lui Iov, subiectul tabloului de la Nantes a prilejuit multe controverse. Un bătrân citea la lumina unei lumânări, dar a adormit asupra cărţii... Pe când doarme, soseşte un copil care vrea să-i trezească apucându-1 de încheietura mâinii. Apariţia sa este spectrală, ca a îngerului care vine să-i elibereze pe Sfântul Petru din închisoare. Asta-i tot. Am mai putea bănui, doar din gestul de chemare pe care-l face copilul cu mâna stângă deasupra flăcării, ca şi din faptul că ţine gura întredeschisă, că acesta este purtătorul unui mesaj. Bătrânul este Iosif, căruia îi apare în vis îngerul Domnului. N-am reuşit să găsim reprezentări ale visului Sfântului Iosif în ambianţa caravaggescă nordică ori italiană." *Op. cit.,* p. 201.

imaginea (il. 77) vin în ajutorul lecturii lucrării lui La Tour: „...omul nu trebuie să se lase cuprins de trândăvie, nici să se aştepte la mila celorlalţi; el trebuie mai degrabă să-şi facă bine sieşi prin munca sa, prin propria sa hărnicie... Cât despre trândăvie, aceasta este o molimă fatală pentru Natura omenească, duşmana ei de moarte. Căci fiind un lucru sigur că Acţiunea şi Contemplarea sunt fireşti pentru om, este cu siguranţă ceva nefiresc ca omul să nu se dedice nici uneia din ele.“

In opera lui La Tour, Iosif apare în două pânze capitale: una este cea deja citată, iar a doua este *Sfântul Iosif tâmplar* (il. 81). Cele două lucrări se află într-un evident dialog, şi amândouă au în spate posibile modele diireriene (il. 78, 76, 80). Ultima lucrare, *Sfântul Iosif tâmplar,* se înscrie într-o veche tradiţie (Abu Ma'Sar, Alcobitius, Ibn Essra) care considera că printre „copiii lui Saturn" figurează şi cei care practică meseria de *carpentarius* (tâmplar) sau *edificator edificium*.[1] La Tour pare pe deplin informat de această tradiţie, care mai era încă vie pe vremea lui Diirer. El va alege două mo- mente-cheie atunci când abordează figura lui Iosif: somnul şi munca. Ele concretizează două concepte larg speculate de numita tradiţie: dualitatea *Acedia-Actio* (Trândăvie-Acţiune). Aceasta este o altă faţetă a opoziţiei care funcţionează în ambianţa caravaggescă (Magdalena-Marta; Lia-Raşela) şi care se poate traduce în dualitatea *virtute activă-virtute contemplativă.*

Trebuie însă să subliniem că La Tour, ridicând tema tâmplarului Iosif la rangul de simbol, ne introduce în problema corelaţiilor emblematice între tâmplărie (ca *ars-techne)-geo- metrie-Melancolie.*[2] Corelaţia funcţiona pe deplin la Diirer: în recuzita simbolică a *Melancoliei I* se pot recunoaşte uşor uneltele tâmplarului (rindeaua, cleştele, fierăstrăul etc.). Astfel, Diirer aduce ca cea mai înaltă împlinire conceptuală meditaţia în jurul lui *Carpentarius Melancolicus,* care devine în cele din urmă, prin intermediul melancoliei geometrale, un simbol al activităţii creatoare.

La Tour, după premisele puse în *Sfântul Iosif şi îngerul* şi *Sfântul Iosif tâmplar,* pare că va abandona filonul geometral. Din celebra definiţie a lui Aristotel, reactualizată în secolul al XVI-lea de un Romano Alberti („aproape toţi artiştii şi înţelepţii au fost melancolici"), el pare a se concentra asupra celui de-al doilea termen al problemei. Dacă la Diirer melancolia era un atribut pentru *ingeniosus,* la Georges de La Tour va fi un atribut pentru *prudens.* Oglinda va înlocui compasul şi celelalte ustensile geometrice, căci, aşa cum susţine „vulgata" lui Ripa, „oglinda simbolizează cunoaşterea de sine"[3].

Opoziţia geometrie-reflectare, concretizată în simbolistica compasului şi a oglinzii, este rezolvată de Georges de La Tour în opţiunea clară pentru problematica oglindirii. Magdalenele sale nu sunt simple „embleme", pot fi considerate astfel doar ignorând înalta tensiune artistică existentă în opera lui La Tour. O emblematizare propriu-zisă a acestei opoziţii nu va întârzia să apară în veacul al XVII-lea. Cea mai elocventă ni se pare cea existentă în ilustraţiile lui A. Clouwet la *Vieţile* lui Bellori, privind *Geometria* şi *Imitatio Sapiens.* Dar alături de aspectul divulgativ-emblematic există şi conceptualizarea cea mai înaltă pe care spiritul european a dat-o acestei opoziţii. Este vorba despre dualitatea

1 R. Klibansky, E. Panofsky, F. Saxl, *op. cit.,* pp. 130, 190, 33^.

2 *Ibidem,* pp. 308 şi urm. Faptul că Iosif este văzut în secolul al\ XVII-lea ca un tâmplar-geometru ne este dovedit, printre altele, de *Cristos şi Sf. Petru în atelierul de tâmplărie* al lui Bigot de la Hampton Court (*cf.* B. Nicolson, Chr. Wright, *op. cit.,* p. 37 şi fig. 68), unde compasul ocupă un loc central printre celelalte ustensile ale tâmplarului.

3 C. Ripa, *op. cit.,* p. 416.

pascaliană între *esprit de geometrie-esprit de finesse.*

Faptul că Georges de La Tour optează pentru *esprit de finesse* în defavoarea unui *esprit de geometrie* poate apărea acum ca o evidenţă. Opţiunea lui înseamnă însă ceva mai mult decât o simplă detaşare de tradiţia desenului renascentist (Diirer) sau „prospectul" picturii lui Poussin. Asimilarea *Melancoliei* lui Diirer şi imediata ei depăşire ne arată că La Tour era capabil să convertească „geometria" în „fineţe".

Infinitul cu care era confruntat demonul lui Diirer era un infinit matematic. Infinitul cu care se confruntă Magdalena lui La Tour este unul al profunzimilor fiinţei. Pentru La Tour, „gândirea infinitului" presupune „sentimentul morţii". In veacul al XVII-lea — ne-o spune Pascal[1] — *meme lespropositionsgeometriques deviennent sentiments* („chiar şi teoremele geometrice devin sentimente").

Două tipuri de afazie și originile artei abstracte. Kandinsky și Mondrian[2]

0. Similaritate şi contiguitate

0. Ferdinand de Saussure: „.. .o unitate lingvistică e comparabilă cu o parte determinată a unei clădiri, de exemplu, cu o coloană; aceasta se găseşte, pe de o parte, într-un anumit raport cu arhitrava pe care o susţine; această organizare a celor două unităţi, prezente deopotrivă în spaţiu, duce cu gândul la raportul sintagmatic; pe de altă parte, dacă această coloană aparţine ordinului doric, ea sugerează confruntarea mentală cu alte ordine (ionic, corintic etc.) care sunt elemente non-prezente în spaţiu: raportul este asociativ."[3]

0. 1. Saussure a fost primul care a introdus în domeniul analizei limbii (*langue*) distincţia fundamentală între două sfere în care se înglobează orice termen lingvistic, sfere ce corespund fiecare unei specifice activităţi mentale — domeniul raporturilor sintagmatice şi al celor asociative. „Integrat într-o sintagmă, un termen capătă valoare doar prin opoziţia faţă de cel ce-l precedă sau îl urmează, sau faţă de amândoi."[4]
Dar acelaşi termen trebuie să formeze, în vederea discursului, grupe, prin alăturarea de alţi termeni cu care are ceva în comun: „Oricine vede

1 Pascal, *Pensees...,* nr. 95.

2Studiul de faţă reprezintă versiunea revizuită a articolului inti tulat „Un essai d'analyse psycholinguistique des origines de l'art abstrait. Kandinsky et Mondrian", apărut în ***Revue roumaine d\his- toire de l'art,*** voi. XIII, p. 1976. \

3 F. de Saussure, ***Gours de linguistique generale***, II, V, 1. [Vezi şi- ***Curs de lingvistică generală,*** trad. de Irina Izverna Tarabac, Polirom, Iaşi, 1998 — ***n. ed.]***

4 Ibidem.

că aceste coordonări fac parte dintr-o specie cu totul diferită față de prima. Ele nu au ca suport extensiunea: sediul lor e în intelect; ele fac parte din acel tezaur interior care constituie limba fiecărui individ."[1]

Lingvistul genevez sintetizează, în fine, și diferența dintre cele două specii de raporturi: „Raportul sintagmatic este *in praesentia,* el se bazează pe doi sau mai mulți termeni, deopotrivă prezenți într-o serie efectivă. Raportul asociativ, dimpotrivă, unește termenii *in absentia*, într-o serie mnemonică virtuală."[2]

Faptul, deosebit de important, care decurge din această opoziție absolută este că fiecare dintre cele două sfere generează o ordine de valori diferită și că tocmai această opoziție iluminează natura specifică a fiecărui tip de raport în parte. Opoziția — în același timp — garantează unitatea oricărui discurs.

Pentru a ilustra indivizibilitatea acestei dihotomii, Saussure face apel la un exemplu — cel deja citat — luat din istoria arhitecturii, apel nici pe departe întâmplător, care, dimpotrivă, demonstrează că lingvistul a intuit importanța pe care opoziția raport asociativ-raport sintagmatic o are în cadrul operei de artă.

Oricât ar părea de ciudat, intuiția lui Saussure nu a găsit decât un ecou foarte vag în cercetările de critică și teorie a artei. Unul dintre puținii care au atras atenția asupra dihotomiei în cauză a fost Renato de Fusco.[3] El pune accentul pe „utilitatea istoriografică" a distincției, pe posibilitatea folosirii ei din punct de vedere metodologic. Nu depășește însă limitele cercetării arhitecturale și, fapt semnificativ, nu ajunge la circumscrierea axei sintagmatice și a celei asociative ca două dimensiuni *de facto* ale operei dc artă. In ultimă instanță, de Fusco le reduce la o dihotomie deja existentă în metodologia istoriei artei: „Iconologia“ (raportul asociativ) și „pura vizualitate" (raportul sintagmatic).

0.2. Folosirea roditoare a distincției saussuriene implică, de la bun început, considerarea operei de artă într-un context comunicativ de tipul limbajului, implicație care e departe astăzi de a fi o noutate. Cu

1 Ibidem.

2 Ibidem.

3 Renato de Fusco, Utilità storiografica di una dicotomia lingustică, în op. cit., 20, 1971, pp. 5-17.

toate acestea, semiologia faptului artistic se loveşte în mod implacabil de anumite limite care cer o cât mai sumară circumscriere.

0.3. Secolul nostru este deschis, în ceea ce priveşte investigaţia teoretică asupra artei, de abordarea declarată a faptului estetic din perspectiva limbajului (Croce, *Estetica privită ca ştiinţă a expresiei şi lingvistică generală).* Acest fapt nu înseamnă că încă de pe acum ne aflăm în faţa unei concepţii „semiologice" a artei. La Croce, filozofia limbajului şi filozofia artei („lingvistica generală" şi „estetica") ajung să coincidă[1] în virtutea coincidenţei între „intuiţie" şi „expresie", comună ambelor domenii. In esenţă, avem de-a face cu dezvoltarea tezei centrale din *Noua ştiinţă* a lui Giam- battista Vico, după care „primele popoare ale păgânităţii au fost popoare-poeţi care au vorbit în caractere poetice"[2].

Conform tezei Croce-Vico, originea artei nu prezintă neclarităţi sau, în orice caz, nu atâtea câte prezintă abstragerea limbajului cu funcţie cotidian-comunicativă, din poezie. „Originea limbajului" era deja la începutul secolului un domeniu tabu: încă din 1866, „La societe de linguistique de Paris" decisese să nu mai primească nici o comunicare relativă la această problemă.

0.4. Prima estetică declarată a „comunicării" a fost cea a lui Dewey, *Arta ca experienţă-.* „Panteonul primeşte o consistenţă estetică doar atunci când devine o experienţă a unei fiinţe umane."[3] Opera de artă devine, aşadar, un inel de legătură între „creator" şi „receptor". Nu este

1 **B. Croce,** Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale, **mai ales cap. XVIII — „Identitâ di linguistica ed estetica". [Vezi şi** Estetica privită ca ştiinţă a expresiei şi lingvistică generală, **trad. de Dumitru Tranca, Univers, Bucureşti, 1970 —** n. ed.]

2 Giambattista Vico, *Ştiinţa nouă,* trad. rom. de Nina Faşon, Univers, Bucureşti, 1972, p. 133. j

3 John Dewey, *Art as Experience,* Minton, Balch, New York, 1934, lucrare consultată de noi în trad. it. de C. Maltese, *L'arte come espe- rienza,* La Nuova Italia, Florenţa, 1951, p. 79.

poate lipsit de interes să rezumăm punctele principale ale acestei prime estetici a comunicației. O vom face cu ajutorul lui George Boas[1]:

- artisticitatea (*artistry)* este comunicare;
- comunicarea este condiţionată de săvârşirea unei experienţe comune a două sau mai multe popoare;
- această experienţă este cea a „semnificaţiilor" (*meanings*);
- nu este nevoie ca această comunicare să fie intenţională din partea artistului;
- comunicarea este culturalmente universală şi deci accesibilă persoanelor de orice tradiţie.

Boas observă că în această perspectivă nu avem nici un motiv de a postula că un artist trebuie să comunice altceva decât propria-i operă și — lucru şi mai grav — că, dacă nu acceptăm teza privitoare la existenţa unei arte ne-intenţional comunicative, putem presupune şi existenţa unei arte de „tăinuire" (*concealment)* ne-intenţională.

0.5. Dezvoltarea firească a esteticii lui Dewey se petrece în aceeaşi sferă a pragmatismului american prin *Teoria semnelor* a lui Charles Morris: „Un lucru este semn doar atunci şi în măsura în care este interpretat de către un interpret ca

1 G. Boas, „Communication in Dewey Aesthetics“, în *Journal of Aesthetics and Art Criticism,* XII, 2, 1959, pp. 177 și urm.

un semn a altceva."[1] în această perspectivă între artă şi *semiosis* („ca proces în cadrul căruia ceva funcţionează ca semn“[2]) există un evident paralelism:

Partenonul este o operă de Semnul este semn atunci când artă
doar când e receptat o este interpretat de către un conştiinţă.
interpret.

Morris include opera de artă între semne şi defineşte estetica „— în măsura în care ea studiază un anume fond de funcţionare a semnului — o disciplină semiotică"[3]. Autorul se simte însă dator cu o revenire asupra temei. într-un articol publicat la un an după *Teoria semnelor*[4], el diferenţiază „semnul estetic" ca „semn iconic" care determină în interpret un comportament preferenţial faţă de el. Opera de artă nu este decât parţial un semn a altceva, denotând în primul rând valoarea, autosemnificându-se. Câţiva ani mai târziu, Morris revine încă o dată asupra problemei operei de artă. Se găseşte acum în imposibilitatea de a „circumscrie o categorie aparte de semne estetice"[5]. Iar semnul iconic în general, prin funcţiile sale speciale, îi apare ca un exemplu tipic de „semn patologic"[6], deci „a-normal“, nu pur şi simplu comunicativ, ci integrabil în *Teoria semnelor* cu o notă specială pentru un fel de comunicaţie *sui generis.*

1 Ch. Morris, *Foundation of Theory of Signs,* University of Chicago Press, Chicago, 1938, lucrare consultată de noi în trad. it. de F. Rossi- Landi, *Lineamenti di una teoria deisegni,* Paravia, Torino, 1954, p. 13.

2 *Ibidem,* p. 10.

3 *Ibidem,* p. 150.

4 Ch. Morris, „Aesthetics and the Theory of Signs", în *Journal of Unified Science,* 8, 1939, pp. 132-150.

5 Ch. Morris, *Signs, Language and Behavior,* Prentice-Hall, New York, 1946, trad. it. de S. Ceccato, *Segni, linguaggio e comportamento,* Longanesi, Milano, 1963, p. 263.

6 *Ibidem,* p. 195.

0.6. La acelaşi rezultat ajung în parte şi cercetările europene în domeniul lingvisticii generale. Pansemiotismul inaugurat de cursul lui Saussure se loveşte în cele din urmă de dificultăţi uriaşe, atunci când se abordează problema artei ca limbaj. Lingvistul era desigur destul de precaut atunci când propunea existenţa unei „ştiinţe care studiază viaţa semnelor în cadrul vieţii sociale" — semiologia —,

din care lingvistica nu ar fi decât o parte.[1] Structura lingvistică — sau „sistemul", ca să păstrăm terminologia saussuriană — nu devine tiranică şi „exemplară" pentru toate faptele de comunicaţie. Limba se impune totuşi ca model, astfel încât, în cele din urmă (cu Roland Barthes), asistăm la proclamarea ei ca origine indubitabilă a semiologiei: „...lingvistica nu este o parte, fie ea chiar de excepţie, din cadrul ştiinţei generale a semnelor, ci, dimpotrivă, semiologia este o parte a lingvisticii."[2]

0. 7. Estetica ori poetica, privite drept posibile discipline semiotice, se găsesc astfel din nou în stadiul în care se cere imperios definirea specificităţii „comunicaţiei estetice", plecând de la modelul de bază care este cel al limbajului. Tentativa cea mai meritorie este cea a lui Jakobson din *Lingvistică şi poetică?* Asimilată în ultimii ani de mai toate cercetările semiologice din domeniul esteticii, tentativa lui Jakobson cere totuşi un popas, absolut necesar, pentru clarificarea problemelor care fac obiectul studiului de faţă.

Jakobson sintetizează factorii esenţiali ai comunicaţiei verbale în următoarea schemă:

Context
Emiţător .... Mesaj ....Destinatar
Contact
Cod

„Emiţătorul trimite un *mesaj destinatarului.* Pentru a fi eficient, mesajul necesită mai întâi un *context* la care se referă (acesta mai este numit, cu o terminologie ceva mai ambiguă, « referentul »), context sesizabil de către destinatar şi care este fie verbal, fie susceptibil de a fi verbalizat; apoi mesajul necesită un *cod,* comun în întregime sau cel puţin parţial emiţătorului şi destinatarului; în fine, mesajul mai cere şi un *contact,* un canal fizic şi o conexiune psihologică între emiţător şi destinatar, contact care le permite stabilirea şi menţinerea comunicării."

Plecând de la aceşti şase factori ai comunicării, Jakobson distinge şase funcţii lingvistice: funcţia *referenţială*(deno- tativă sau „cognitivă") în care este vizat referentul, contextul; funcţia *emotivă*, când centrarea are loc asupra emiţătorului; cea *conativă,* când avem

1 Saussure, *op. cit.,* III, § 3.

2 R. Barthes, Elements de semiologie, ed. de referinţă, Le degre zero de recriture suivi de Elements de semiologie, Gonthier, Paris, p. 79.

o orientare către destinatar; funcţia *fatică,* când se accentuează contactul; cea *metalingvistică,* când discursul e centrat asupra codului şi—în fine — funcţia *poetică,* când atenţia este aţintită în primul rând asupra mesajului însuşi.

Schema funcţiilor limbajului poate fi deci reprezentată astfel:

Funcţie referenţială Funcţie poetică Funcţie emotivă Funcţie fatică Funcţie conativă
Funcţie metalingvistică

0. 8. „Funcţia poetică", aşa cum apare ilustrată de Jakobson, pune din nou problema „comunicării estetice". Mesajul fiind centrat asupra lui însuşi, semnul nu-şi îndreaptă semnificatul spre referent, spre context, desemnându-1, ca în comunicaţia lingvistică obişnuită, nici spre cod, spre clarificarea sa, ca în comunicaţia metalingvistică, ci semnificatul se pliapă

asupra semnificantului. Semnul (semnificat-semnificant) se autodenotă.

Jakobson: „Ambiguitatea este o proprietate intrinsecă, inalienabilă, a oricărui mesaj centrat asupra lui însuşi; pe scurt, ea este corolarul obligatoriu al poeziei."[1]

Plecând de la distincţia pe care o face Saussure între raportul asociativ şi cel sintagmatic, a căror coexistenţă garantează unitatea discursului, Jakobson distinge un dublu caracter al limbajului: *selecţia* (pe axa asociativă) a elementelor care implică *similaritate* şi *combinaţia* lor (pe axa sintagmatică), ceea ce implică contiguitate.

„în poezie" — conclude el — „similaritatea este proiectată asupra contiguităţii"[2]. „Funcţia poetică proiectează principiul echivalenţei de pe axa selecţiei pe axa combinaţiei."[3]

Comunicarea artistică apare astfel încă o dată circumscrisă faţă de cea strict verbală. îndepărtată de structura mesajului referenţial, structura mesajului artistic poate fi iluminată prin studierea cazurilor-limită ale limbajului verbal. Tulburările vorbirii urmează legi certe care în timpul din urmă au făcut obiectul studiilor psiholingvistice. în apelul pe care poetica şi estetica îl pot face la cercetările psiholingvistice, nu trebuie uitat niciodată că „patologia" semnului estetic, ilustrată încă de Morris, este doar metaforică, expresia estetică fiind „a-normală" nu faţă de ea însăşi, ci faţă de enunţul verbal referenţial.

Monsieur Jourdain al lui Moliere putea fi desigur liniştit: nu vorbea „în proză", aşa cum nu vorbea „în versuri".

1. Combinare şi selecţie

1. „Psiholingvistica se interesează de modificările produse în mesaj în cursul comunicării, adică de *relaţia* care se stabileşte între emiţător şi receptor într-o anumită situaţie."[4]

Una dintre întrebările la care această disciplină de frontieră încearcă să răspundă este următoarea: *„Ce* face să fie selectate, în diverse împrejurări, anumite elemente şi să fie dispuse într-un mod anumit?"[5]

Obiectul psiholingvisticii nu este „limbajul", nici „limba", ci „vorbirea", în sensul distincţiei făcute de către Saussure (*langage-*

1 *Ibidem*, p. 238.

2 Ibidem.

3 *Ibidem*, p. 220.

4 Tatiana Slama-Cazacu, *Introducere în psiholingvistică,* Editura Ştiinţifică, Bucureşti, 1968, p. 70.

5 Ibidem.

langue-parole).[1] „Vorbirea" (*parole*) acoperă, după Roland Barthes[2], „partea pur individuală a limbajului (fonaţia, realizarea regulilor, combinarea contingenţă a semnelor)", este un „act individual de selecţie şi actualizare".

Alături de aceste trei noţiuni de bază (limbaj-limbă-vor- bire) mai trebuie introdusă şi o a treia, cunoscută în general sub numele de „idiolect". Tatiana Slama-Cazacu defineşte „idiolectul" ca sistemul existent în conştiinţa fiecărei persoane şi caracteristic fiecărui individ, ca un „sistem lingvistic individual"[3]. Pentru Martinet[4], idiolectul este „limbajul, în măsura în care este vorbit de un singur individ". Jakobson, care subliniază faptul că limbajul este întotdeauna socializat, chiar şi la nivelul individului, respinge „proprietatea privată" asupra limbajului, acceptând totuşi câteva cazuri- limită: limbajul afazicului, „stilul" unui scriitor (cu toate că istoricitatea stilului îl leagă de o anumită tradiţie)[5], la care Barthes propune şi adiţionarea „limbajului unei comunităţi lingvistice" — *scriitura*[6]. Umberto Eco, în fine, restrânge noţiunea de idiolect la modul specific după care e structurat codul mesajului artistic: „Dacă mesajul estetic, aşa cum doreşte critica stilistică, se actualizează prin « ofensarea normei» *(■■■),* toate nivelele mesajului ofensează norma urmând aceeaşi regulă. Această regulă, acest cod al operei, e pe drept cuvânt un idiolect (...); de fapt, acest idiolect generează imitaţia, maniera, consuetudinea stilistică, şi, în fine, noi norme, după cum ne-o demonstrează toată istoria artei şi a culturii."[7]

Unul dintre cazurile-limită ale „vorbirii", idiolectul, îşi găseşte astfel locul printre fenomenele studiate cu precădere de către

1 *Ibidem*, pp. 19 şi 43.

2 R. Barthes, *op. cit.,* pp. 85-86.

3 Tatiana Slama-Cazacu, *op. cit.,* pp. 90-91.

4 A. Martinet, *Elemente de lingvistică generală (Elements de linguistique generale,* A. Colin, Paris, 1967), trad. şi adaptare la limba română de Paul Miclău, Editura Ştiinţifică, Bucureşti, 1970, p. 240.

5 R. Jakobson, „Deux aspccts du langagc et deux types d'aphasie", în ***Essais...,*** pp. 54-55.

6 R. Barthes, ***op. cit.,*** p. 93.

7 U. Eco, ***La struttura assente,*** Bompiani, Milano, 1968, pp. 67 şi urm. Eco dezvoltă această temă cu observaţii extrem de pertinente. De pildă, garanţia restaurării operelor de artă ar sta tocmai în posibilitatea deducerii din părţile de mesaj existente a acelora ce nu mai sunt: „Restauratorul, ca şi criticul (...), este acela care regăseşte legea ce guvernează opera, idiolectul său, diagrama structurală care prezidează toate părţile sale."

psiholingvistică. Jakobson aşază alături, în mod explicit, problema idiolectului de cea a afaziei. Dar celelalte fenomene predilecte studiate de psiholingvistică, cum ar fi în mod special procesul de achiziţie a limbajului sau procesul de disoluție, sau pierdere a sa, pot ilustra cu folos critica stilistică şi estetica. Faptul a fost intuit de mulţi dintre semiologi și psiholingvişti, dar puţin aplicat la studierea critică a fenomenului artistic ca atare.[1]

1 T. Slama-Cazacu, ***op. cit.,*** p. 66: „Stilistica are enorm de câştigat din analizele şi chiar din experienţele psiholingvistice. A se vedea în acest sens mai ales: S. Ullmann, „Psychologie et stylistique", în ***Journal de psychologie,*** 1953, 2, pp. 133-156; Th. Sebeok (red.), ***Style in language,*** MIT Press, Cambridge, Mass., 1960, pp. 281-329;

1.1. întrepătrunderea dintre raportul asociativ — sau „paradigmatic", cum I-a numit mai târziu Hjelmslev[1] — şi cel sintagmatic funcţionează normal doar în cadrul comunicării de tip referenţial. încă din studiul dedicat lingvisticii şi poeticii, Roman Jakobson a arătat că „funcţia poetică" a limbajului proiectează principiul echivalenţei de pe axa selecţiei (i.e. paradigmatică — *n.n.)* pe axa combinaţiei (i. e. sintagmatică — *n.n.)*[2]. Problema este tratată mai pe larg în studiul despre afazie care, prin implicaţiile în domeniul teoriei artei pe care le conţine, necesită o scurtă rezumare.

„Actul vorbirii implică *selecţia* anumitor entităţi lingvistice şi *combinarea* lor în unităţi lingvistice de un grad mai înalt de complexitate (...). Vorbitorul alege cuvintele şi le combină în fraze, în conformitate cu sistemul sintactic al limbii pe care o foloseşte."[3]

„Orice semn lingvistic implică două feluri de aranjare:

I. Combinarea

Orice semn e compus din semnul constitutiv şi/sau apare în combinaţie cu alte semne. Acest lucru înseamnă că orice unitate lingvistică serveşte în acelaşi timp drept context unei unităţi mai simple şi/sau îşi găseşte propriul context într-
o unitate lingvistică mai complexă. De unde decurge faptul **că orice asamblaj efectiv de unităţi lingvistice se integrează într-o unitate superioară: combinarea şi contextura sunt două faţete ale aceleiaşi operaţii. Elementele constitutive au un statut de *contiguitate.***

II. Selecţia

Selecţia între termeni alternativi implică posibilitatea de a substitui unul dintre termeni celuilalt. Intr-adevăr, selecţia şi substituţia sunt două faţete ale aceleiaşi operaţii. Semnele sunt legate între ele prin diferite grade de *similaritate.*

Reamintind distincţia lui Saussure, se poate spune că selecţia şi combinarea se găsesc, prima *in absentia,* iar a doua *in praesentia.* Selecţia (şi substituţia) priveşte codul şi mesajul, în timp ce combinarea priveşte mesajul efectiv şi, uneori, şi codul.

Tulburările vorbirii pot lovi capacitatea individului de a combina şi selecţiona unităţile lingvistice.[4] Urmând această cale, Jakobson distinge două tipuri

1 Louis Hjelmslev, ***Prolegomena to a Theory of Language,*** The University of Wisconsin Press, Madison, Wisconsin, 1961, pp. 67 şi urm. [Vezi şi ***Preliminarii la o teorie a limbii,*** trad. de D. Copceag, Centrul de Cercetări Fonetice, Bucureşti, 1967 — ***n. ed."***

2 R. Jakobson, ***op. cit.,*** p. 220.

3 Idem, „Deux aspects du langage et deux types d'aphasie", în ***op. cit.,*** pp. 45 şi urm.

4 în mod tradiţional se distinge între afazia de emisie (în care e lovită

fundamentale de afazie, după cum carenţa principală rezidă în selecţie şi substituţie (combinarea şi contextura rămânând stabile), tulburarea similarităţii sau în contextură (cu o conservare relativă a capacităţii de selecţie şi substituţie): tulburarea contiguităţii.

1.2. In cazul tulburării similarităţii se deteriorează operaţiile metalingvistice, semnul îşi pierde capacitatea de a trimite spre ceva ce se găseşte *in absentia*: metafora devine imposibilă. In schimb, ca tulburare a contiguităţii, vede pusă sub semnul imposibilităţii metonimia. Astfel, procesul metaforic va fi echivalentul poetic al tulburării de contiguitate, iar cel metonimic al tulburării de similaritate.

„Manipulând aceste două tipuri de conexiune (similaritate şi contiguitate)" — scrie Jakobson — „un individ îşi dezvăluie stilul personal, gusturile şi preferinţele verbale"[1]. Intre polul metaforic şi cel metonimic există desigur o infinitate de posibilităţi, dar predominanţa unuia dintre poli se poate observa neîndoielnic în evoluţia literaturii şi a artei în general: „Primatul procedeului metaforic în şcolile romantice şi simboliste a fost de multe ori subliniat, dar nu s-a înţeles încă în mod suficient că predominarea metonimiei este cea care guvernează şi defineşte în mod efectiv curentul literar numit « realism ». (...) Predominarea respectiv a unuia sau a altuia dintre aceste procedee nu este în nici un fel faptul exclusiv al artei literare. Aceeaşi oscilaţie apare în sistemul de semne diferit faţă de cel al limbajului. Ca exemplu semnificativ luat din istoria picturii, se poate nota orientarea vădit metonimică a cubismului, care transformă obiectul într-o serie de sinecdoce; pictorii suprarealişti reacţionând cu o concepţie vizibil metaforică."[1]

1.3. Acesta este stadiul la care au ajuns în momentul de faţă cercetările (sau, mai corect, intuiţiile) psiholingvistice sau de tip psiholingvistic în domeniul artelor. Este desigur doar un posibil început. Arta — şi trebuie repetat acest lucru

— poate fi alăturată proceselor de tulburare a limbajului doar în măsura în care originalitatea actului creator se desprinde întotdeauna de procesul de comunicare referenţială.

Lucrurile se complică atunci când se încearcă abordarea altor sisteme artistice decât cel literar. In acesta din urmă, abaterea limbajului artistic de la cel strict referenţial apare

1 R. Jakobson, *op. cit.,* p. 62.

2 *Ibidem*, p. 65. Jakobson face câteva pertinente observaţii şi cu privire la arta filmului, opunând structura metonimică a montajelor lui Griffith celei mctaforice din filmele lui Chaplin. Observă însă *(loc. cit.,* nota 1) că structura bipolară a limbajului, deşi în mod general acccptată, nu a dus niciodată la o studiere sistematică a polarităţii respectivc în istoria artei.

capacitatea de codificare) şi cea de recepţie (dificultăţi de decodificare).

1 Raportul lui Piet Mondrian (il. 90-94) faţă de limbajul artistic tradiţional pare, la o primă vedere, total străin faţă de orice atitudine programatic avangardistă: „Nu vedem", scrie el, „o netă ruptură între arta trecutului şi cea modernă

cu evidenţă. în muzică sau în artele plastice, un limbaj referenţial nu există. Operaţia de identificarea a unităţilor semnificative este în acest caz întotdeauna deductivă şi nu inductivă: de la structura mesajului spre semn şi nu invers. Ca atare, operaţia aparţine exclusiv procesului de decodare al criticii. „Semnul" va fi întotdeauna izolat arbitrar şi valorează doar într-un context metodologic. El poate fi identificat cu minima unitate reprezentativă, ca în atribuţionistica filologică tradiţională (şi mecanicistă) a lui Morelli-Lermo- lieff, sau cu minima unitate formală cu rol semnificativ în context, ca în cercetările actuale structuraliste şi *Gestalt-iste.*

Astfel stând lucrurile, stabilirea modului original, „a-nor- mal", de combinare şi selectare a unui artist va putea ţine seama doar de ceea ce pentru artist „joacă rolul" (fără să „fie") de limbaj referenţial tradiţional: „media" epocii ori „tradiţia" figurativă. Din această cauză, nu orice operă de artă, nu orice creator sau curent se pretează la o cercetare de tip psiholingvistic. Aceasta s-ar dovedi — credem — fructuoasă doar în cazuri relativ speciale, în care problema tulburării limbajului să apară cu evidenţă.

Credem că niciodată problema „comunicabilităţii" sau a „incomunicabilităţii" nu a fost atât de acută ca în cadrul artei contemporane. Propunem din această cauză o primă încercare de investigare a problemei, referindu-ne la unul din momentele de răscruce ale istoriei artei secolului nostru: apariţia artei abstracte.

2. Afazia de similaritate (Mondrian) şi afazia de contiguitate (Kandinsky)

(...). Arta modernă respinge metodele de expresie folosite în trecut, dar continuă adevăratul său conţinut. Ea continuă ceea ce arta trecutului a început: transformarea viziunii naturale"[1]. Prin această operaţie de abstractizare („transformarea viziunii naturale"), opera de artă tinde să devină o realitate lingvistică de sine stătătoare, în care se păstrează din arta trecutului doar modelul de combinare.[2] Semnul pictural îşi găseşte semnificaţia doar în cadrul sintagmei.[2] Semnifică doar *in praesentia*. Toţi termenii axei paradigmatice sunt sacrificaţi în favoarea purei prezenţe a raportului sintagmatic. După Mondrian, în linie evolutivă, nu mai putea urma nimic. Devenirea istorică a picturii s-a blocat în raportul sintagmatic.

Din această cauză abstracţionismul propriu-zis, adică acela care va avea o adevărată importanţă istorică, nu va lua naştere cu Mondrian. Arta sa se găseşte la limitele figurativului. *De jure,* pictura lui Kandinsky urmează ca moment istoric celei a lui Mondrian, chiar dacă *de fado,* după cum bine se ştie, prima acuarelă abstractă a lui Kandinsky (il. 84) datează din 1911, pe când primele pânze „neoplas- tice“ sunt din 1914.

Wassili Kandinsky (il. 82-86, 89) parcurge calea opusă. Dat fiind faptul că limbajul figurativ tradiţional se devalorizase, singura soluţie era aceea de a sparge orice dat sintagmatic moştenit şi de a căuta posibilităţile asociative ale fiecărui element în parte: linia, culoarea, punctul, suprafaţa. In acest mod, opera trăieşte aproape în întregime pe axa asociativă, în timp ca axa sintagmatică tinde spre zero.

Asistăm astfel, în primele decenii ale secolului, la un dublu proces de absolutism pictural: unul de maximă decodificare (Mondrian), în vederea creării operei ca raport sintagmatic pur, celălalt de maximă codificare, în vederea creării operei de artă ca un pur raport asociativ. Trebuie subliniat faptul că nici la Mondrian nu lipseşte complet raportul asociativ, nici la Kandinsky cel sintagmatic. Una dintre aceste două căi, urmată până la limită, ar fi dus la pierderea totală a imaginii picturale.

2.1. Pentru vorbitorul atins de deficienţa selecţionării, singura realitate stabilă rămâne contextul.[3] El se găseşte în imposibilitatea de a începe ori de a sfârşi un

1 P. Mondrian, Eliberarea de opresiune în artă şi în viaţă (1941). Cităm din antologia de texte a lui O. Morisani, L'astrattismo diPiet Mondrian con appendice di scritti dell'artista, Pozza, Veneţia, 1956, pp. 160-161.

2 „In arta neoplastică nu poziţia verticală sau orizontală, ci poziţia perpendiculară este cea care exprimă problema esenţială, si deci raportul ce trebuie urmat. Acesta este raportul care exprimă stabilitatea în opoziţie cu natura veşnic mişcătoare" (Piet Mondrian, *Casa, Strada, Oraşul,* 1927, în *op. cit.,* p. 116).

3 R. Jakobson, *op. cit.,* p. 30.

dialog, deoarece
o atare operaţiune implică în primul rând capacitatea de a putea selecţiona mesajul dintr-un şir întreg de posibilităţi. In cazul afazicului de similaritate, a vorbi nu înseamnă „a vorbi cu celălalt", ci „a vorbi cu sine". „El e capabil de a răspunde unui destinatar real ori imaginar când el însuşi îşi închipuie a fi destinatarul mesajului."[1]

în acest caz, orice element lingvistic care are o axă aso ciativă bogată tinde să dispară, dar rămân neatinse elementele cu un rol în primul rând sintactic. în acelaşi fel pictura lui Piet Mondrian tinde să elimine orice reziduu conotativ, pentru a conserva doar elementele absolut necesare unităţii axei sintagmatice. „Doar osatura, inelele de conexiune sunt păstrate în acest timp de afazie."[2]

Mondrian: „Dacă astăzi îndrăznim să urmărim abolirea completă a conformaţiei, acest lucru nu este decât consecinţa a ceea ce arta a făcut dintotdeauna. Arta nu numai că a căutat mereu să se exprime prin plastica pură, dar a căutat întotdeauna să-şi găsească o proprie plasticitate (...)• întotdeauna s-a încercat să se picteze — mai mult sau mai puţin — *cu planul, cu linia dreaptă, cu culoarea pură şi s-a căutat de-a obţine o compoziţie în care opoziţiile să fie echilibrate* (...). Pentru a realiza ritmul liber într-un fel mai viu, culoarea este purificată şi se opune non-culorii: alb, negru, gri. Culoarea îşi pierde propriul aspect natural deoarece apare ca definită de planul rectangular pe care-l ocupă şi care e format în mod obligatoriu de drepte în opoziţie. Aceste planuri *nu sunt decât mijloace: sunt doar raporturi care se exprimă* în mod autonom."[3]

Studiile psiholingvistice au arătat că tulburările de similaritate implică şi pierderea capacităţii de a denumi, adică pierderea metalimbajului. Faptul este deosebit de important pentru aplicările în domeniul criticii de artă, deoarece, orice mesaj estetic fiind autoreflexiv[4], orice operă de artă conţine într-o certă măsură o dimensiune metalingvistică.

In cazul începuturilor abstracţionismului ne găsim în faţa a două poziţii-limită: de o parte avem pierderea totală a dimensiunii metalingvistice, şi de cealaltă, după cum vom încerca să arătăm în cele ce urmează, absolutizarea acestei dimensiuni (Kandinsky) până la punctul în care pictura se transformă în metapictură.

Pierderea axei asociative are drept consecinţă pierderea capacităţii individului de a înţelege şi de a se face înţeles; se pierde capacitatea acordului eu-tu în ceea ce priveşte limbajul. Rămâne o singură realitate lingvistică, „idiolectul",

1 *Ibidem,* p. 29.

2 *Ibidem,* p. 30.

3 P. Mondrian, Arta realistă şi arta superrealistă (morfoplastica şi neoplastica), 1930, în op. cit., pp. 124-125. Sublinierile sunt ale lui Mondrian.

4 R. Jakobson, *Essais..., op. cit.,* p. 181.

ca mod individual de vorbire, fără nici o legătură cu capacitatea „celuilalt" de a răspunde ori de a vorbi acelaşi limbaj. Dar dacă idiolectul este un nonsens pentru comunicaţia verbală uzuală, el a avut întotdeauna o importanţă deosebită în opera de artă, ca fapt creator individual şi irepetabil. Cum, de obicei, idiolectul — ca mesaj estetic — şi componenta metalingvistică a oricărui fapt artistic convieţuiesc în operă, ermetismul primului este echilibrat de capacitatea autoexpli- cativă a celui de-al doilea. In cazul tulburării similarităţii — şi pe plan estetic — în cazul picturii lui Mondrian — este distrusă dimensiunea metalingvistică şi se absolutizează închiderea idiolectului.

In această perspectivă, ermetismul lui Mondrian apare ca bazat în întregime pe contiguitate. Pierderea similarităţii duce la negarea semanticităţii elementului pictural. Culorile primare, perpendicularele negre nu au nici o legătură asociativă: sunt absolut private de orice valoare semantică, dar se exaltă valoarea lor sintagmatică, rolul lor în cadrul operei de artă.[1]

2.2. în geneza abstracţionismului Iui Kandinsky există un moment crucial, evocat de artistul însuşi în amintirile sale:

„Era în amurg, mă întorceam acasă ducând cutia cu culori, după ce lucrasem la un studiu, cufundat încă în visele mele şi în amintirea lucrului pe care-l făcusem, când, deodată, am zărit un tablou de o extraordinară frumuseţe, strălucind în întregime de o lumină interioară. Am rămas împietrit, apoi m-am apropiat de acest tablou-rebus, în care nu vedeam decât forme şi culori şi al cărui înţeles îmi rămânea de nepătruns. Am găsit iute cheia rebusului: era un tabloul de-al meu agăţat invers pe perete. A doua zi, la lumină, am încercat să găsesc impresia din ajun, dar n-am reuşit decât pe jumătate. (...) Insă un lucru mi s-a părut atunci cu totul clar: obiectualitatea nu mai avea nici o semnificaţie în opera mea şi putea deveni de-a dreptul primejdioasă."[2]

Această experienţă, fundamentală, a avut loc înainte de crearea „primei acuarele abstracte" (il. 84), în perioada în care artistul mai făcea încă „pictură obiectuală". Faptul a devenit un *topos* al criticii abstracţionismului, dar semnificaţia sa profundă nu a fost decât tangenţial atinsă.

Dacă vederea tabloului întors pe dos a şocat în asemenea măsură ochiul pictorului, încât a constituit un moment esenţial în trecerea spre abstracţionism, acest lucru nu s-a întâmplat datorită lipsei de referinţă la un obiect real, ci, în primul rând, deoarece în acea poziţie opera prezenta o mare tulburare a contiguităţii.[3] Acesta a fost faptul esenţial care, conştient ori nu, a atins sensibilitatea artistului; şi

1 Interesant în acest sens este cazul de amnezie cromatică citat de Jakobson, *op. cit.,* p. 34. Vezi şi Gelb-Goldstein, „Uber Farbenamnesie", în *Psychologischę Forschung,* 1925.

2 W. Kandinsky, Regards sur lepasse (Riickblike), Drouin, Paris, **1946, p. 17.**

3 A se vedea confirmarea acestei observaţii de către psihologia *Gestalt*-istă (R. Arnheim, *Art and Visual Perception. A Psychology of the Creative Eye,* University of California Press, Berkeley-Los Angeles, 1967, pp. 82 şi urm.).

doar o lectură în acest sens a semnificaţiilor des-citatei amintiri credem că ar putea explica în mod coerent abstracţionismul lui Kandinsky.

In itinerarul său artistic nu asistăm la acea progresivă reducere a semanticităţii imaginii, la acea conştientă reducere a axei paradigmatice, ca la Mondrian, ci, dimpotrivă, ruptura apare ca relativ bruscă. Abstracţionismul său apare ca fruct al distrugerii limbajului pictural tradiţional şi al travaliului asupra elementelor lingvistice rămase pulverizate, în vederea descoperirii unor noi şi mărite posibilităţi de exprimare. La Kandinsky, raportul sintagmatic este distrus în vederea căutării unor noi motivări estetice ale elementelor din axa asociativă.

„Suprimarea obiectului nu micşorează mijloacele de expresie, ci le multiplică la infinit", scrie Kandinsky.[1] „Operele de artă au avut în toate timpurile « schelete », structuri portante. Această tradiţie se păstrează aparent în toată evoluţia artelor, devenind « dintr-odată » mecanicisto-acade- mică = fără viaţă, înainte de începutul epocii moderne, mai ales spre sfârşitul secolului al XIX-lea.“[2] Răsturnarea echili-brului tradiţional al discursului pictural are drept consecinţă şi necesitatea unei noi teorii a compoziţiei. Această nouă teorie va trebui, conform propunerii lui Kandinsky:

„1. Să stabilească un vocabular ordonat al tuturor cuvintelor, astăzi pulverizate şi denaturate.

2. Să fundamenteze o gramatică a regulilor de construcţie.

Elementele plastice vor fi recunoscute şi definite asemenea cuvintelor dintr-o limbă."[3]

Atenţia dată de către Kandinsky unităţii semnificative demonstrează pe deplin că una dintre preocupările principale ale artistului (dacă nu chiar principala) era aceea de a găsi un nou semnificat semnificantului dezorientat de ruperea echilibrului semantic: „Studiul analitic al cuvintelor şi al sunetului cuvintelor comportă două diviziuni principale:

1) Analiza cuvintelor existente, în cursul căreia semnificatul lor real trebuie pus deoparte şi cuvintele vor trebui studiate cu o referinţă exclusivă la sunetul lor. 2) Studiul sunetelor separate care formează cuvinte, formarea silabelor plecând de la aceste sunete şi, în fine, crearea de cuvinte în precedenţă inexistente."[4] Este legitim însă să ne întrebăm dacă aceste „cuvinte în precedenţă inexistente" mai pot fi integrate

1 W. Kandinsky, *Valoarea unei opere concrete* (1938-1939), în Wassili Kandinsky, *Tutti gli scritti,* Feltrinelli, Milano, 1973, p. 201.

2 Citat din notiţele pentru cursurile ţinute la Bauhaus în 1930-1931, lecţia a 8-a, în *ed. cit.,* p. 293.

3 W. Kandinsky, Analiza elementelor primare ale picturii (1928), în op. cit., p. 170.

4 Idem, Planul schematic de studiu şi lucru pentru Institutul de cultura artistică (1920), în op. cit., p. 234.

într-un context inteligibil al comunicaţiei, dacă ele îşi mai păstrează calitatea de „cuvinte".

2.3. Tulburarea contiguităţii, în perspectivă strict verbală, se manifestă mai ales prin alterarea facultăţii de a construi propoziţii. Cuvântul, ca entitate, este păstrat, dar, în loc de
o sintagmă organizată lingvistic, în momentul comunicării mesajul se transformă într-un *tas de mots*. Contextul se dizolvă, dar operaţiile asociative continuă.[1] Această „afazie metaforică" pare a fi împinsă la o expresie-limită în pictura lui Kandinsky. Scrierile sale teoretice sunt, desigur, un fenomen de compensaţie. Ceea ce încearcă ele să ofere este cheia înţelegerii noului mod de a privi limbajul artistic. Opera, în sine, nega raportul sintagmatic tradiţional: forma. *Forma- răsturnată* revine în prim-plan. Ceea ce pentru o concepţie tradiţională apare ca „dizarmonie", pentru ochiul modern se transformă în „armonie". Kandinsky vede aici acţiunea unei fatalităţi istorice: „ .. .în cursul întregii istorii a picturii dizarmonia de ieri s-a transformat în armonia momentului."[2] Se înţelege astfel şi acea paradoxală afirmaţie a artistului, conform căreia „în principiu nu există nici o problemă a formei"[3].

Arta lui Kandinsky este fructul unui context istoric. Punctul său de contact — sau mai bine zis punctul de ruptură — îşi găseşte concretizarea în expresionismul german. Pictura sa este de neconceput fără precedentul expresionist, dar acest lucru nu înseamnă că pictorul reprezintă un moment evolutiv al expresionismului, ci, dimpotrivă, momentul în care sunt rupte limitele artei moderne germane în intenţia unui nou început.

Pictura expresionistă era fructul travaliului la care era supusă imaginea în momentul formulării. Acest travaliu ţintea la compromiterea echilibrului tradiţional, în vederea unei noi formule spaţio-temporale, dar era o operaţie care se oprea vrând-nevrând la mijlocul drumului, deoarece coordonatele spaţio-temporale ale imaginii puteau fi reactivate doar în urma unei noi constituiri a obiectului, lucru demonstrat pe deplin de către cubism.

Pentru Kandinsky, blocarea angrenajului expresionist apare de la bun început ca evidentă. El va propune atunci
o soluţie extremă, încă nefolosită vreodată în istoria artei: distrugerea limbajului pictural (în acest caz al expresionismului) şi căutarea valenţelor psihoestetice ale fiecărui stilem în parte. înţelegem astfel de ce în opera lui Kandinsky raportul sintagmatic devine extrem de problematic şi mai înţelegem şi faptul că abstracţionismul istoric nu se naşte ca pierdere a referentului existenţial, ci ca pierdere a capacităţii de a da unitate imaginii: nu se naşte ca antirealism, ci ca voinţă de a re-forma limbajul artistic.

Arta abstractă apare a fi pentru Kandinsky consecinţa voinţei, oarecum

1 R. Jakobson, *Essais..., op. cit.,* p. 35.

2 W. Kandinsky, Valoarea unei opere concrete, în op. cit., p. 202.

3 Idem, *Despre problema formelor* (1912), în *op. cit.,* p. 127. Afirmaţia nu este, desigur, întâmplătoare: ea formează teza principală a articolului-program din *Der Blaue Reiter* şi va fi reluată în prelegerile de la Bauhaus (*cf.* de ex. *op. cit.,* p. 255).

contradictorie, de a recupera o condiţie prelingvistică, presocială a limbajului pictural: „Arta pură şi eternă pe care o găsim la toate fiinţele umane, la toate popoarele şi în toate timpurile, care apare în operele tuturor artiştilor, ale tuturor naţiunilor, ale tuturor epocilor ..Z'[1]

In această perspectivă apare coerentă referirea perpetuă a artistului la zonele de frontieră ale fenomenului artistic: arta populară, arta copiilor, arta primitivă şi cea preistorică. Este o convergenţă de interese care pe plan lingvistic se traduce în afinităţile existente între afazia metaforică şi stadiile iniţiale ale dezvoltării lingvistice.

1 W. Kandinsky, *Uber das Geistige in der Kunst, insbesondere in der Malerei,* trad. fr. de P. Voboudt, *Du spirituel dans l'art et dans lapeinture enparticulier,* Mediations, Denoel-Gonthier, Paris, 1969, pp. 109-110. [Vezi şi *Spiritualul în artă,* trad. de Amelia Pavel, Meridiane, Bucureşti, 1994 — *n. ed.]*

2.4. „Formarea limbajului infantil, dezintegrarea limbajului afazicului, structura şi modificările limbilor lumii prezintă o serie de legi comune de solidaritate."[1]

„Infantilismul" sau „primitivismul" multora dintre pânzele lui Kandinsky a fost deseori pus în lumină, fără să se găsească însă niciodată raţiunea ultimă a acestor convergenţe. Vom încerca să analizăm legătura dintre arta abstractă şi cea infantilă, dar mai înainte trebuie să amintim observaţiile psiholingvisticii asupra formării limbajului la copil şi asupra pierderii sale la adult.

2.5. Unicul mod în care se poate cerceta formarea limbajului este acela de a observa dezvoltarea lingvistică a copilului, iar unicul mod în care se poate cerceta pierderea limbajului este acela de a observa disoluţia lingvistică a afazicului. Se pune întrebarea: cărui tip de pierdere a capacităţii comunicative, cărui tip de afazie îi corespunde procesul invers, cel de achiziţie a capacităţii comunicative, propriu limbajului infantil ?

„în afazie", scrie Jakobson, „e afectat termenul care urmează, în timp ce cel anterior rămâne intact. Combinaţia este de aceea deficientă în tipurile de afazie care privesc decodificarea. Diferenţa între dificultăţile de codificare şi cele de decodificare se bazează pe dihotomia tulburărilor de contiguitate şi a celor de similaritate"[2].

Limbajul infantil începe cu sforţarea de a da un semnificat fenomenului fonetic, începe deci prin codificare. De aceea, la copil raportul sintagmatic se formează înainte de cel asociativ.[3] Raportul sintagmatic e dat, cel paradigmatic trebuie căutat.

Pentru afazic, drumul e parcurs invers. Iniţial, discursul este o unitate inscindabilă între axa sintagmatică şi cea paradigmatică, dar în momentul în care intervine intenţia de codificare a fiecărei entităţi lingvistice, apare, iminent, şi dezordinea contiguităţii. Putem deci spune că afazicul de tip metaforic, adică acela care prezintă tulburări ale contiguităţii, este acela care vine în contact cu problematica limbajului infantil.

Pe plan pictural, Kandinsky va fi deci cel care va face apel la arta infantilă, şi nu Mondrian.

2.6. După cum bine se ştie, copilul începe *mai întâi* să emită sunete şi abia *apoi* să vorbească. „Copilul", scrie Jakobson, „creează în timp ce preia de la alţii"[4], adică mai întâi *imită sunetele adultului* — şi ne aflăm acum în faza „prelingvistică" — şi abia mai târziu acestor sunete li se atribuie un semnificat. In faza „bâiguielii", sunetul nu e sunet lingvistic, ci doar mijloc al „unui monolog gratuit şi egocentric"[5]. Dar după aceea, în delirul limbii {*Zungende- lirium*), încă legat de viaţa biologică, ia fiinţă şi

1 R. Jakobson, Kindersprache, Aphasie und allgemeine Lautgesetze, în Selected Writings, I, 1962, S'Gravenhage, p. 372.

2 R. Jakobson, „Verso una tipologia linguistica delle menomazioni afasiche", în *II farsi e il disfarsi del linguaggio. Linguaggio infantile e afasia,* Einaudi, Torino, 1971, p. 165.

3 Idem, Kindersprache, Aphasie..., op. cit., p. 376.

4 *Ibidem,* p. 329.

5 *Ibidem,* p. 337.

crește treptat în copil dorința de a comunicat.[1] Adesea între faza preling- vistică și cea lingvistică se plasează o scurtă perioadă de liniște absolută.[2] Trebuie însă reținut în primul rând faptul conform căruia capacitatea de a produce și percepe sunete este anterioară structurării limbajului referențial în care va prima valoarea distinctivă a fiecărui sunet. In afazie nu se va pierde capacitatea de a emite, ci cea de a „distinge sunetele din punct de vedere funcțional"[3].

2.7. Itinerarul creator al lui Kandinsky reflectă, pe plan artistic, problematica raportului dintre afazia metaforică și limbajul infantil. Prima fază (1901-1910) se poate considera ca fază a discursului integral, în care raportul dintre axa asociativă și cea sintagmatică e cel „normal“, cu toate variațiile implicate — de la realismul veacului al XIX-lea la *Jugendstil-,* marea ruptură e semnată de „prima acuarelă abstractă" (1910), când dintr-odată unitatea planului sintagmatic e subminată în virtutea recuperării unui *status* prelingvistic al picturii. Urmează faza cercetărilor asociative. De la *Despre spiritual în artă* și până la *Punct, linie, suprafață,* scrierile lui Kandinsky reflectă încrâncenarea cu care se căuta posibilitatea atribuirii unui nou semnificat sunetului. Sunt, rând pe rând, epuizate toate valențele semantice ale fiecărui element de compoziție. Acest fapt demonstrează că activitatea creatoare se confundă acum la Kandinsky cu actul lingvistic. El crede că, odată distrusă forma tradițională, e de ajuns cercetarea asociativă pentru recuperarea unei noi realități figurative; crede că, odată rupte lanțurile vechii sintagme, e suficientă cercetarea în jurul sunetului izolat pentru a ajunge la discursivitatea operei. Ambiția sa era aceea de a pune în locul unui limbaj figurativ tradițional un alt limbaj, și prin aceasta să proclame nu atât validitatea acestuia din urmă, cât a „Limbajului". Nu își dă însă seama că, negând această realitate lingvistică esențială care este axa sintagmatică (care, în cazul activității artistice, nu semnifică doar „arta trecutului", ci poate și trebuie să fie creație individuală a artistului), experimentul artistic nu era îndreptat spre cucerirea unui semnificat estetic, ci spre cucerirea unei capacități comunicative a fiecărui semn pictural luat separat. Din această cauză, pictura lui Kandinsky tinde spre metaartă.

Dubla fizionomie a artistului — cea de pictor și cea de teoretician — apare acum ca o consecință firească a locului lui Kandinsky în evoluția artelor. Apare mai clară poate și opoziția față de celălalt pol al abstracțiunii: „neoplasticis- mul" lui Piet Mondrian.

Pictura lui Mondrian, încadrabilă în problematica tulburărilor de similaritate, neglijează axa asociativă în favoarea

1 Ibidem.

2 Cf. E. Meumann, Die Sprache des Kindes, 1903, p. 23.

3 R. Jakobson, Kindersprache, Aphasie..., op. cit., p. 344.

purului raport sintagmatic şi, în consecinţă, refuză orice contaminare metalingvistică. Kandinsky, prin tulburarea contiguităţii, părăseşte axa sintagmatică în favoarea experimentării raportului asociativ, atingând astfel metaarta. In intenţia sa de a recupera limbajul primar şi esenţial, Kandinsky îşi îndreaptă în mod conştient atenţia spre arta infantilă, populară şi primitivă. El trece prin toate fazele dezvoltării comunicative de la „zgomot" la „tăcere“ şi de la „tăcere" la „a vorbi cu sine“. Marea aspiraţie este aceea de a stabili un contact direct şi ideal cu un interlocutor: „a vorbi cu celălalt" după schema romantică:

„emoţie-sentiment-operă-sentiment-emoţie"[1]

2.8. în *Problema formei* (Almanahul *Der Blaue Reiter,* 1912) se poate citi:

„Să încerce cititorul a fixa o literă oarecare (...) cu o privire deosebită de cea obişnuită, adică să nu o privească drept semn normal al unui element verbal, ci să o observe pentru prima dată ca pe un «lucru »: în acea literă el va vedea atunci — în afară de forma abstractă creată de om în scopul practic şi funcţional de a indica mereu un sunet anume —, o formă corporală care produce, pe o cale absolut independentă, o impresie interioară şi exterioară determinată.

într-adevăr, litera

1) produce un efect ca semn funcţional

2) produce un efect mai întâi ca formă şi apoi ca acord interior, autonom şi absolut independent de formă.

Pentru noi este important să subliniem că aceste două efecte nu au nici un raport între ele şi că, în timp ce primul este exterior, al doilea are o semnificaţie interioară.

Concluzia pe care o tragem este că efectul exterior poate fi diferit de cel interior, **cauzat de** acordul interior, **şi că această diferenţă constituie unul dintre mijloacele expresive cele mai puternice şi mai profunde ale oricărei compoziţii."[1]**

Nu există poate o confirmare mai elocventă decât aceasta a faptului că abstracţionismul kandinskyan nu ia fiinţă ca eliberare a axei asociative, ci ca negare a celei sintagmatice. Comentariile sunt aproape de prisos: într-un semn lingvistic, artistul circumscrie în primul rând încărcătura asociativă, depărtată de valoarea combinatorie care ar fi putut duce la coerenţa discursivă. Credinţa noastră este că artistul nu a ales la întâmplare exemplul literei pentru a-şi ilustra părerile estetice. Acest fapt demonstrează că el era pe deplin conştient că arta sa era legată în primul rând de

o problematică lingvistică.[2]

Ştim astăzi că apropierea dintre o calitate cromatică şi un sunet lingvistic nu este un simplu *topos* simbolist, ci o realitate.[3] Pentru Kandinsky, litera are rolul sunetului din limbajul vorbit. Formarea limbajului kandinskyan — bazat în primul rând pe culoare — prezintă certe similarităţi de structurare cu procesul de formare a limbajului infantil, bazat pe vocale.

1 W. Kandinsky, *Despre înţelegerea artei* (1912), în *op. cit.,* p. 137. **3**

2.9. Jakobson: „Cromatismul este calitatea fenomenică specifică vocalelor. Sunetul A reprezintă culmea cromatismului (culoarea « roşu »). Consoanele sunt în schimb sunete fără cromatism accentuat şi, deoarece contrastul dintre umbră

1 Kandinsky, *Despre problemaformei* (1912), în *op. cit.,* pp. 124-126. Sublinierile sunt ale lui Kandinsky.

2 Faptul apare evident încă din primele pagini ale „tratatului de compoziţie" care este *Punkt, Linie zu Fldche.* Punctul geometric, ca element primar al picturii, e văzut ca „uniune supremă și unică de tăcere și grai“ *(op. cit.,* p. 15). Printre puţinii critici care au intuit importanţa pe care o are problematica lingvistică în gândirea lui Kan- dinsky a fost G.C. Argan (*Storia dell'arte moderna,* 1970, Sansoni, Florenţa, pp. 384-392).

3 *Cf.* W. Kohler, „Akustische Untersuchungen", în *Zeitschr. f. Psychol.,* LIV-LXVII, 1910-1915, şi C. Stumpf, *Psychophysik der Sprachlaute,* Berlin, 1927, cap. XIII.

\

şi lumină creşte odată cu descreşterea cromatismului, el formează în mod firesc originea şi, uneori, unica axă a con- sonantismului."[1] Prima formă fonică în care copilul tinde spre un semnificat este vocala A (strigătul) şi o nazală de tipul M-N[2] (geamătul). In scara cromatică echivalentă, vocala A corespunde roşului-aprins, iar nazala M-N acro- matismului total: culoarea „negru". Analizând pânzele lui Kandinsky din perioada „eroică" a primelor experimente abstracte, sesizăm imediat că reconstituirea pe care o face Kandinsky limbajului originar infantil este atât de profundă, încât artistul recuperează sensul mecanismului primar al impulsului comunicativ: toate aceste tablouri sunt structurate pe opoziţia dintre o linie de contur neagră şi o pată cromatică, de obicei acordată pe roşu. Kandinsky recuperează sensul primitiv al *combinării,* cel mai rudimentar raport sintagmatic.

Scrie Jakobson: „Dezvoltarea sunetelor în elemente constitutive cu semnificat se poate prezenta pe scurt în modul următor: la început apar consoanele care se dispun pe linia orizontală alb-negru; apoi se alătură lor vocalele care se diferenţiază de-a lungul liniei verticale, urmărind gradul de cromatism. Dezvoltarea sunetelor lingvistice are loc în aceeaşi succesiune ca dezvoltarea senzaţiilor vizuale: aşa-numitele culori ale spectrului se diferenţiază prin grad cromatic. Se alătură abia mai târziu seriei incolore alb-negru."[3]

Aceste observaţii privitoare la formarea limbii pot arunca o oarecare lumină atât asupra problemei comunicării în arta infantilă, cât şi în cea numită „preistorică" sau în cea abstractă a secolului nostru. Contiguitatea consoană-vocală este raportul sintagmatic primar care oferă posibilitatea unei comunicări, aşa cum raportul pictural primar (contur-pată) oferă minima coerenţă figurativă. Acesta este de altfel raportul folosit de către Kandinsky, la fel cum a fost raportul de bază al primei manifestări figurative cunoscute astăzi: pictura parietală din Magdalenian.

2.10. Abstracţionismul lui Kandinsky este rodul distrugerii limbajului pictural tradiţional. La polul opus al acestei operaţii avem alte două manifestări estetice: începuturile istorice ale artei (pictura paleolitică) şi arta copiilor, ambele procese în act de dobândire a unui limbaj pictural. Expresiile artistice ale copilului, ale artistului primitiv şi ale artistului abstract au o anumită zonă comună de probleme unde se întâlnesc.

Pictorul paleoliticului era angrenat în ceea ce putem numi, cu o expresie modernă, „metafizica primitivă a imaginii"[1].

Intre obiect şi imaginea sa există, aşa cum fenomenologia modernă a arătat, „o identitate de esenţă, dar nu o identitate de existenţă"[2]. In mentalitatea primitivă, imaginea nu numai că e considerată *un obiect*, dar e considerată chiar ca *obiectul* a cărui imagine este. De la identitatea de esenţă între imagine şi obiect se trece la identitatea de existenţă. Nu există nici o diferenţă între *existenţa-ca-obiect* şi *exis- tenţa-ca-imagine*.

1 R. Jakobson, Kinderspracbe, Aphasie..., op. cit., p. 381.

2 *Ibidem,* p. 377.

3 *Ibidem,* p. 384.

De aici derivă în bună măsură caracterul magic al picto- gramei paleolitice. „A picta un bizon" înseamnă „a avea bizonul"; a atinge imaginea bizonului înseamnă a atinge bizonul. Arta paleolitică nu ia naștere deci ca „artă", ci ca activitate cu interese extraartistice. Fiind *obiect*, imaginea paleolitică avea o axă asociativă destul de dezvoltată, dar o sintagmă redusă la minimum necesar. Raporturile de conti-guitate din pictura parietală se reduc la raportul semnificativ minim: contur-pată. Este un lucru prea bine cunoscut că imaginile animaliere de la Altamira (il. 88) sau Lascaux sunt toate structurate pe același model: linia cervico-dorsală

[1] J.P. Sartre, *L'Imagination,* ediţia a VIII-a, P.U.F., Paris, 1969, p. 4.
1 *Ibidem*, pp. 17 şi urm.

drept contur întunecat şi corpul animalului ca pată (roşie ori galbenă).[1]

In evoluţia picturii lui Kandinsky, printre atâtea cercetări în vederea atingerii unei purităţi expresive primordiale, întâlnim o operă, şi poate una dintre cele mai înalte, în care legătura cu arta paleolitică depăşeşte simpla comuniune a sintagmelor primare pentru a fi învestită cu profunzimea unei adevărate consonanţe interioare. Este vorba despre *Lirica* (1911) de la Muzeul Boymans Van Beuningen din Rotterdam (il. 89). Faptul cel mai surprinzător este acela că pictura pare a fi în relaţie directă cu frescele de la Lascaux, descoperite în 1940, cu trei decenii aproape după opera lui Kandinsky. Ne aflăm în faţa unei surprinzătoare concordanţe care ne atrage atenţia asupra problemelor statutului specificităţii abstracţionismului kandinskyan, faţă de schematismul paleolitic.[2]

2.11. Cu arta preistorică ne aflăm în faţa primelor reprezentări de *obiecte*[3], cu pictura lui Kandinsky ajungem la epuizarea capacităţii de a le reprezenta. Pentru artistul paleolitic, *imaginea este obiectul*, pentru Kandinsky există un singur obiect[4]: *imaginea-*

1 *Cf.* Andre Leroi-Gourhan, *Prehistoire de l'art occidental,* Mazenod, Paris, 1965, pp. 80 şi urm. şi S. Giedion, *La naissance de l'art,* Ed. de la Connaissance, Bruxelles, 1965, pp. 27 şi urm.

2 Pentru *Lirica* lui Kandinsky se poate indica şi un termen destul de evident al axei paradigmatice: un desen de Mihail Vrubel pentru ediţia din 1899 a *Demonului* lui Lermontov (vezi fotografia în Camilla Gray, *The Great Experiment: Russian Art 1863-1922,* Thames and Hudson, Londra, 1962, fig. 19).

3 Ocolim în mod intenţionat dilema — insolubilă, cel puţin deocamdată — privind posibila precedenţă a reprezentărilor geometrice asupra celor figurative în arta paleolitică *(cf.* W. Worringer, *Abstraktion und Einfühlung,* R. Piper & Co. Verlag, Miinchen, 1911, pp. 1-26).

4 Vezi W. Kandinsky, *op. cit.,* p. 108.

ce-se-refuză-ca-imagine: imaginea nu poate fi imagine fără să fie „imagine a ceva“. Imaginea lui Kandinsky revine la stadiul de *obiect*, dar nu obiect cu **un statut aparte: *obiect imaginat.* Marea diferenţă dintre *imaginea-obiect* a paleoliticului şi *obiectul imaginat* al lui Kandinsky este aceeaşi mare diferenţă care se verifică între achiziţionarea unei percepţii şi pierderea capacităţii de a percepe, între începutul memoriei istorice şi sfârşitul ei.**

Pentru clarificare: în momentul în care pictorul paleoliticului îşi forma imaginea unui bizon, această imagine, cu toate că se afla la stadiul de confundare cu obiectul, se transformă în „amintire a obiectului"[1]. Scrie Bergson: „Formarea unei amintiri nu este niciodată posterioară formării percepţiei, ea îi este simultană. Pe măsură ce se creează percepţia, amintirea ei se profilează alături de ea, ca umbra alături de trup.“

Pentru artistul paleolitic exista deci o echivalenţă între obiectul-amintire şi obiectul-imagine a obiectului. Realizarea imaginii se baza, prin forţa lucrurilor, pe raportul de contiguitate minim. Pentru artist începea abia atunci procesul de îmbogăţire a memoriei istorice, şi, pentru aceasta, atenţia lui nu se centra asupra capacităţii de amintire, ci asupra capacităţii de formulare a amintirii. Problema sa era cum să fixeze imaginea-amintire-obiect în aşa fel încât să intre în posesia obiectului. De aici derivă problemele de contiguitate care iniţial se bazează pe legea „minimului efort“.

La Kandinsky este vorba despre problema contrarie. Ca mecanism lingvistic, această problemă se înscrie sub semnul teoriei afaziei. *Pierderea capacităţii de a reprezenta obiecte nu este cauza picturii abstracte, ci consecinţa ei.* Ceea ce Wassili Kandinsky pierde este capacitatea de formulare, pe care pictorul paleolitic voia să o dobândească.

Punctul de întâlnire între Kandinsky şi pictura „preistorică" se găseşte la nivelul raportului de contiguitate minim. Dar dacă pentru artistul din Magdalenian această sintagmă rudimentară avea importanţa unei enorme cuceriri, cucerirea

1 Cf. H. Bergson, Matiere et memoire, în CEuvres completes, Paris, 1970, p. 223 şi L'energie spirituelle, ibid., pp. 912 şi urm.

capacităţii de a fixa imaginea, pentru Kandinsky aceeaşi sintagmă va fi rodul voinţei de a reduce la minimum aspectul tradiţional al imaginii.

Scrie Jakobson în legătură cu afazia verbală: „In aceste tulburări nu sunt lovite organele articulatorii, nici cele ale auzului, ci s-a pierdut ceva ce am învăţat, o posesiune a memoriei; nu este capacitatea de a produce şi percepe un sunet anume (ceea ce s-a pierdut, *n.n.),* ci valoarea lingvistică definitivă a sunetelor în chestiune." In acelaşi mod: „Nu capacitatea de a pronunţa sau percepe sunetele este esen ţială în dezagregarea afazică, ci reducerea capacităţii de a distinge sunetele din punct de vedere funcţional."[1]

In imposibilitatea de a-şi forma şi fixa o percepţie-amin- tire, dată fiind lipsa facultăţii combinatorii, Kandinsky se plasează la polul opus picturii paleolitice. Pentru aceasta din urmă, *obiectul, amintirea* şi *imaginea* erau acelaşi lucru, pentru Kandinsky nu dispare nici capacitatea de a percepe obiectul, nici obiectul. Dispare imaginea şi acest lucru se petrece drept consecinţă a distrugerii axei paradigmatice. Astfel dispersată, conştiinţa creatoare pierde şi contactul cu obiectul a cărui imagine era imaginea, pentru a se concentra asupra codului în ale cărui posibilităţi crede încă, şi pe care-l consideră singurul potenţial făuritor al unei noi direcţii artistice. Dar nemaifiind imagine a unui obiect, tabloul abstract, cu toată exploatarea elementelor picturale, nu mai poate fi decât un *obiect imaginat-,* de aici denumirea de „artă concretă" sau „reală" pe care Kandinsky o preferă denumirii consacrate de „artă abstractă"[2].

2.12. Stadiile evoluţiei artei infantile parcurg un itinerar mult asemănător evoluţiei limbajului. Primele manifestări „artistice" sunt „mâzgăliturile" — aşa cum primele manifestări lingvistice sunt „bâiguielile"; fazei caracterizate

1 R. Jakobson, Ilfarsi e il disfarsi dellinguaggio.,.,op. cit., p. 56.

2 W. Kandinsky, *Arta concretă,* în *op. cit.,* p. 196.

2.13. în lingvistică prin *nurseries* îi corespunde faza propriu-zisă a „desenului infantil". Spre vârsta de nouă ani, marea majoritate a copiilor încetează în mod spontan să mai deseneze.[1]

2.14. Aşa cum Kandinsky a atins cu *Lirica* din 1911 problemele picturii paleolitice, tot astfel, cu „prima acuarelă abstractă" el atinge stadiul primar al artei infantile: „mâzgăliturile". Acest lucru, departe de a prilejui judecăţi de valoare „negative", demonstrează cât de profundă era în mintea artistului dorinţa de a căuta şi găsi o realitate lingvistică necontaminată istoric, pură. In momentul acuarelei abstracte, Kandinsky trecuse deja prin experienţa „tabloului răsturnat" şi ajunsese deci la dezintegrarea raportului sintagmatic. Apropierea sa de momentul „prelingvistic" al limbajului infantil ne demonstrează că artistul nu se afla atât în căutarea unui nou limbaj artistic, cât în căutarea „originilor limbajului". Dar „bâi- guiala" şi „mâzgălitura" sunt manifestări ale unui prelimbaj, manifestări ale unui stadiu presocial al dezvoltării copilului, aşa cum acuarela lui Kandinsky voia să recupereze un *status* presocial al artei. Bâlbâiala şi mâzgălitura nu implică comunicabilitate, nu implică un *eu* şi un *tu,* ci presupune doar eul copilului şi interferenţa sa cu lumea. Nu reprezintă deci un act creator, ci o premisă a creativităţii.

2.15. Dacă este adevărat că artistul a fost pentru o vreme atent la manifestările presociale ale limbajului, este tot atât de adevărat că în cele din urmă atenţia sa s-a îndreptat spre primele manifestări istorice, adică sociale: pictura paleolitică şi desenul infantil din faza „postmâzgălitură".

2.16. Arta infantilă (il. 87), în evoluţia ei, ne demonstrează că ea nu apare ca o consecinţă a observării datului natural, ci ca traducere a unui proces mental interior. Şi aici legătura dintre artă şi limbajul copiilor apare cu evidenţă. Cea mai importantă confirmare a faptului că un copil desenează „ceea ce vede" şi nu „ceea ce ştie" vine din observaţiile lui Lowenfeld

1 *Cf.* G.C. Argan, prefaţă la *Educare con l'arte (Education through art),* de H. Read, Edizioni di Comunitâ, Milano, 1962, p. III.

\

2.17. asupra activităţii creatoare a copiilor cu vederea slabă.[1] Rezultatul acestor cercetări a fost surprinzător și a pus capăt unei lungi şi fastidioase dispute: atât copiii normali, cât şi cei aproape nevăzători desenează în același mod. Se putea în fine conclude că nu experienţa vizuală este cea care dă impulsul estetic al copilului, ci cea intelectuală. Se înţelege astfel şi de ce spre vârsta de nouă ani copiii încetează să deseneze: încetează să deseneze pentru că au început, curent, să scrie.

2.18. „Desenul" lor nu era „artă", ci limbaj grafic. Prin clasicul *Kopffüsler,* copilul nu voia să dea o imagine a omului, ci să semnifice omul. Odată dobândită posibilitatea de a scrie cuvântul „om", a-l desena devine, din această perspectivă, un nonsens.

2.19. Putem încheia aceste sumare observaţii prin a aminti încă o dată că Wassili Kandinsky se apropie de problematica artei infantile prin mai multe aspecte: prin voinţa de a recupera un stadiu presocial al artei, adică din dorinţa de a nu se integra într-un discurs lingvistic istorizat, ci de a găsi esenţa limbajului; prin importanţa dată „necesităţii interioare" care nu este necesitatea de a lua în posesiune realul ca în arta „tradiţională" nici *„nisus formativus"* — necesitatea de a da formă realului —, ci, simplu, necesitatea de a semantiza realul; şi, în fine, prin importanța pe care atât Kandinsky, cât şi desenul infantil o dau valorii asociative a oricărui element de cod.[2]

2.20. Iluminată ni se pare, în acest sens, încercarea de a disocia problema lingvistică a lui Kandinsky de cea a desenului infantil.

1 *Cf.* V. Lowenfeld, *La natura dell'attività creatrice,* La Nuova Italia, Florenţa, 1969.

2 „In orice desen infantil se dezvăluie, fără excepţie, sunetul interior al obiectului (...). Aici sare în ochi aplicarea inconştientă, aproape spontană, a celor două funcţii ale literei citate mai sus: 1) *aspectul contextual,* care e de multe ori bine definit şi care pe ici, pe colo ajunge până la schematism, şi 2) *formele izolate,* carc contribuie la marea formă, fiecare din ele cu o viaţă proprie" ... etc. (W. Kandinsky, *Problema formelor,* în *op. cit.,* p. 129).

2.21. Disocierea demonstrează aceeaşi bipolaritate existentă între dobândirea şi pierderea unui limbaj care se verifică, în alţi termeni, în legătura dintre arta paleolitică şi cea a abstracţionismului kandinskyan.

2.22. Desenul copilului — în faza „postmâzgălelii“ — este *semn* înainte de a fi *imagine.* O operă de Kandinsky încetează de a fi imagine pentru a deveni un *obiect imaginat.* Semnul copilului tinde spre un statut imagistic, tinde spre cucerirea unei valori sintagmatice. O operă de Kandinsky se retrage din condiţia imaginii şi tinde spre *valoarea semnică* a fiecărui element pictural în parte.

2.23. Am încercat astfel că circumscriem trei cazuri-limită ale comunicării estetice: acela al *imaginii-obiect,* din paleolitic, acela al *imaginii-semn,* al copilului, şi acela al *obiectului imaginat,* al lui Kandinsky. La acestea trei ar mai fi de adăugat un al patrulea caz: cel al „imaginii universale", al lui Piet Mondrian. Ne întoarcem astfel la confruntarea dintre cele două personalităţi maxime ale începuturilor picturii abstracte.

2.24. Atenţia lui Mondrian ne apare centrată în întregime pe decodificare. Pictura sa e greu de explicat fără considerarea liniei evolutive a problemei reprezentării plastice Renaştere-impresionism-Cezanne-cubism. Tabloul neo-plastic este în ultimă instanţă rezultatul abstragerii din com- penetraţia volumetrică a cubismului a schemei de încrucişări în plan. Cu alte cuvinte, punctul de plecare al lui Mondrian este contextul (forma artistică ajunsă la un anumit stadiu de definire), pe care încearcă să-i depăşească prin adoptarea elementelor constitutive minime (linia, planul). Deci, ceea ce precedă este combinaţia, şi ceea ce urmează este selecţia. Iar cum în tulburările limbajului e lovit întotdeauna termenul secund[1], la Mondrian tulburarea codificării se prezintă ca tulburare a capacităţii selective şi ca perfecţionare extremă- a celei combinatorii. Este astfel eliminat, în cele din urmă, tot ceea ce era încă rod al selecţiei în cubism, pentru a se

2.25. extrage doar ceea ce era pură contiguitate. Confirmarea ne vine din înseşi scrierile lui Mondrian: „Arta figurativă de astăzi este rezultatul artei figurative a trecutului, şi arta nonfigurativă (i.e. neoplasticismul) este produsul artei figurative de astăzi (i.e. a cubismului)."[2]

2.26. Pentru Kandinsky, arta abstractă ia naştere ca pierdere a raportului sintagmatic, adică în urma tulburării contiguităţii. Acest lucru poate avea loc deoarece artistul pune un *hiatus* între arta sa şi cea „tradiţională". El refuză orice raport sintagmatic dat în precedenţă şi se concentrează asupra selecţiei elementelor picturale în vederea integrării lor într-un context. Selecţia e termenul prim, combinaţia cel secund. Kandinsky vizează totala codificare a limbajului pictural (vezi schema de la p. 276) şi de aceea în operele sale va fi tulburată contiguitatea în timp ce se dezvoltă experimentul selectiv. El se concentrează asupra cercetării posibilităţilor elementelor de cod, dar distruge contextul. Exploatează fiecare posibil semnificat al stilemului, dar e incapabil de o comunicare coerentă.

2.27. Mondrian e pasionat de raporturile calitative, el se ocupă exclusiv de

11

1 Vezi nota 3, p. 263.

2 P. Mondrian, Pura artă plastică, în op. cit., p. 176.

context. Astfel, contextul se închide şi codul rămâne fluctuant. „Afazia semantică" — scrie Jakobson[1] — „tinde să lase ncfolosit acest dualism şi să confere fiecărei clase de cuvinte o funcţie izolată şi specifică. Dat fiind aceste condiţii, fiecare clasă de cuvinte este definită de locul pe care-l ocupă membrii săi într-o secvenţă sintactică, şi varietatea acestor locuri este supusă restricţiilor".

2.28. Meditaţia asupra limbajului ocupă un loc important în gândirea lui Mondrian şi confirmă importanţa generală pe care o avea această problematică pentru începuturile artei abstracte: „Cuvântul, ca element al limbajului, rămâne necesar pentru a numi obiectele. într-un viitor foarte îndepărtat, cuvântul va trebui căutat fără formă, adică va trebui să devină sunet cu un asemenea caracter încât să nu cuprindă limitatul,

1 R. Jakobson, IIfarsi e ildisfarsi dellinguaggio.,.,op. cit., p. 157.

2.29. nici ca sunet, nici ca idee. Ideea cuvântului se va transforma în conştiinţa noastră în semnificat cu ajutorul unei operaţii plastice contrarii (...). Din momentul în care lucrurile sunt arătate cu o oarecare claritate, ele sunt suprimate ca idei şi nu rămâne decât plastica raporturilor lor. Arta cuvântului devine astfel expresia plastică a raporturilor echilibrate (...), în ciuda a ceea ce acest mijloc plastic ar putea avea ca limitativ."[1] Semnificatul trebuie deci, după părerea lui Mondrian, căutat exclusiv în contiguitate („plastica raporturilor"), şi nu în similaritate. Rolul lui Mondrian va fi acela de a *închide* o marc epocă a istorici artei, prin *limitarea* extremă a limbajului figurativ.

2.30. **NOUL COD PLASTIC AL LUI KANDINSKY** („o lege necunoscută, al cărei chip confuz înşală...")

Plan si culoare

Linia culoarea

2.31. negru =

galben roşu

P lan şi

Orizontală

Diagonală

Verticală

Plan

triunghi

ne gru = alb = gri,

Com pone nte

orizo ntală

negru = albastru tensiuni (compo- nente)

activ = galben

în relaţie cu tem- peratura şi lumina

albastru

pasiv = roşu

Suma dă al treilea element primar

diagonală galben

roşu vcrticală

roşu

alb-galben

1 P. Mondrian, *Neoplasticismul,* în *op. cit.,* pp. 61-62.

albastru

2.14. începuturile picturii abstracte încep astfel să se schiţeze ca izvorând în bună măsură dintr-o criză a capacităţii comunicative. Atât Mondrian, cât şi Kandinsky distrug una dintre axele tradiţionale ale oricărei coerenţe discursive: primul pe cea asociativ-paradigmatică, al doilea pe cea sintagmatică. Această trunchiere a structurii lingvistice explică atât dificultatea receptării profunde a operelor celor doi artişti, cât şi conştiinţa acestei dificultăţi, evidentă la ambii artişti. Explică, în fine, posibilitatea, necesitatea şi rostul scrierilor teoretice ale lui Kandinsky şi Mondrian. La o lectură atentă a lor se întrezăreşte imediat că ceea ce aduc, sau încearcă să aducă, aceste scrieri este compensarea procesului comunicativ, atrofiat în operă.

Articolele lui Mondrian nu explică procesul prin care se ajunge la echilibrul sintagmatic. Acesta se dezvoltă limpede în însăşi opera de artă. Ceea ce caută artistul să explice este justificarea sintagmei pure prin ilustrarea unui raport asociativ general. Asociaţia, paradigma, are nevoie de descifrare, şi, ca atare, scricrile artistului se centrează asupra acestei probleme: verticala *reprezintă* elanul arborelui, principiul masculin, cerul, spaţiul; orizontala *reprezintă* „linia întinsă a mării, principiul feminin, timpul“; încrucişarea verticală-ori- zontală *„exprimă* imutabilul în opoziţie cu natura mutabilă“, fiind o expresie exactă a echilibrului cosmic"[1] etc.

Scrierile lui Kandinsky parcurg două etape distincte. Prima, punctată de *Uber das Geistige in der Kunst,* este cea în care artistul încearcă să stabilească „un vocabular elementar" al picturii abstracte. Faptul era absolut necesar, deoarece elementele formale trebuiau recodificate după pulverizarea lor din forma tradiţională. Aflăm acum, de pildă, că negrul este simbolul morţii şi albul cel al naşterii, dar, în acelaşi **timp, se deschide procesul de formare a unei „gramatici" picturale, care în cea de-a doua etapă, ilustrată**

1 *Cf. ibidem.*, p. 126; M. Seuphor, *Piet Mondrian. Sa vie, son oeuvre,* Flammarion, Paris, 1956, p. 165 şi Bruno Zevi, *Poetica dell'architettura neoplastica,* Tamburini, Milano, 1953, p. 143.

de *Punct, linie, suprafaţă*, va da naştere unei teorii a compoziţiei.[1]

Această teorie a compoziţiei era pe deplin necesară, deoarece, dacă valoarea simbolică, paradigmatică, a elementului pictural nu prezenta decât dificultăţi marginale de percepere, combinaţia, contiguitatea, rămâne, în opera kandinskyană, pe deplin problematică. Nu încape îndoială că tocmai raportul sintagmatic este cel pe care Kandinsky încearcă să-i clarifice în opera sa teoretică; şi faptul că este vorba despre o operaţie complementară, integrativă actului estetic, este de asemenea pe deplin evident.

Nici un privitor, oricât de avizat ar fi el, nu-și poate explica, la prima vedere, *de ce* și *cum* — de pildă — un unghi ascuţit alăturat culorii roşii ne duce spre „senzaţia de portocaliu", ce tinde spre rece, în cazul în care pânza este dreptunghiulară, sau spre cald, când pânza este pătrată.

De fapt, teoria kandinskyană a compoziţiei este anti- *Cestalt*-istă. Nu găsim nici o intuire iniţială a „conformaţiei" care să „ceară" raportarea sintagmatică a elementelor, ci dimpotrivă, Kandinsky tinde spre elaborarea unei „legi necunoscute", dar etern valabile, care să permită combinarea după precepte cu totul noi: „Opera este un organism spiritual care (...) constă din multe părţi izolate. Aceste părţi izolate, luate separat, sunt fără viaţă, asemenea unui deget tăiat dintr-un trup. Viaţa degetului şi funcţionalitatea acţiunii sale sunt condiţionate de compoziţia raţională cu alte părţi ale trupului (...). Părţile izolate dobândesc viaţă doar prin întreg (...). Combinarea planificată şi funcţională a părţilor izolate (...) are ca rezultat tabloul."[2]

2.15. Mondrian este poate ultimul artist care vrea, şi reuşeşte, să închidă în unitatea operei de artă totalitatea actului existenţial. Chiar mai mult, marea sa aspiraţie a fost aceea de a stabili un raport între existenţă în general — adică între maximum de reprezentativitate — şi minimumul mijloacelor figurative. Problema lui Mondrian se poate sintetiza în raportul dintre *formă* şi *eveniment*[3]; între artă şi existenţă, raport care este cercetat în cele două sensuri posibile: de la eveniment spre formă, şi de la formă spre eveniment: de la existenţă spre artă şi de la artă spre existenţă.

1 Drumul parcurs, cu respectivele sale etape, apare conştient în expunerile artistului: „Progresele obţinute printr-o muncă sistematică vor conduce la instaurarea unui vocabular elementar care, în decursul unei dezvoltări ulterioare, va duce către o « gramatică ». Ambele vor duce apoi la o teorie a compoziţiei care să depăşească limitele artelor izolate şi să se refere la « Artă » în general" (W. Kandinsky, *Punct, linie, suprafaţă, op. cit.,* p. 51).

2 W. Kandinsky, *Pictura ca artăpură* (1913), *op. cit.,* p. 138.

3 In sensul pe care Whitehead îl dă „evenimentului".

Forma este „pentru sine", evenimentul este „pentru celălalt". Pentru Mondrian, contemplabilitatea evenimentului este o premisă a formei. Evenimentul contemplabil tinde către formă, tinde a fi „pentru sine", în loc de a fi „pentru celălalt". Dar, în același timp, obținută forma, aceasta încetează de a fi „pentru sine" și devine „formă a unui eveniment", tinzând deci a fi „pentru celălalt". Conștient de acest fapt, Mondrian ajunge la soluţia „neoplasticismului" care ia naștere nu atât dintr-o cercetare metaartistică, cât dintr-o meditaţie asupra „evenimentului".

Forma trebuie să fie „pentru sine", altcumva nu mai e formă. Pentru aceasta, ea nu trebuie să fie „formă a unui eveniment" sau, dacă forma trebuie să fie formă „a ceva", ea va fi forma Evenimentului. Astfel, forma Evenimentului va fi Forma. Dar ce poate fi Eveniment fără să fie „un eveniment" ? Evenimentul este „evenimentul" din care lipsește „componenta tragică"[1], timpul. Evenimentul nu se poate manifesta decât la începutul umanităţii sau la sfârşitul ei. Nu va putea fi decât Paradisul sau Moartea, ceea ce pentru Mondrian este de fapt același lucru: Evenimentul. Astfel, fiecare imagine a sa va fi imaginea „Morţii-Paradis", va fi „Forma Evenimentului", va fi „Imaginea".

înţelegem astfel şi semnificaţia profundă a „Civilizaţiei purelor relaţii", visate de pictorul olandez. Aceasta este o civilizaţie fără evenimente, este civilizaţia Evenimentului. In absolut, ea este ori Paradisul, ori împărăția morţilor. Relativ, ea poate fi considerată drept civilizația în care Evenimentul „se fenomenizează": unde Mitul devine Rit.

Toată viaţa şi opera lui Piet Mondrian stau sub semnul Ritului. Așa cum nu a vrut să dea prin opera sa forme ale evenimentelor, ci Forma, nu imagini, ci Imaginea, astfel existenţa sa a tins perpetuu spre rit, spre depăşirea lui *ego-hic-nunc,* spre *ego-ubique-semper*.

2.16. Acesta este de fapt momentul istoric în care intervine Kandinsky. Imaginea lui Mondrian semnifica Totul ori Nimicul. Ea nu permitea asociaţii, era sintagmă pură. Dar Kandinsky simte „necesitatea interioară", acel impuls care este forţa creatoare. Și-şi pune întrebarea fundamentală: cum se poate comunica această tensiune internă ? Este arta un

1 *Cf.* Piet Mondrian, *op. cit.,* p. 42.

limbaj ? Şi-şi răspunde: da, arta *trebuie* să fie un limbaj, dar, pentru a ajunge la realitatea lingvistică a artei, trebuie să fie cercetate în prealabil valenţele semnificative ale fiecărui stilem. Pentru Mondrian, Imaginea Evenimentului e incomunicabilă. Kandinsky doreşte să evite tocmai acest pericol. Vrea să sfărâme prezenţa superbă a Formei (care e „pentru sine") și să ajungă la un contact primar, prin operă, între un „eu" şi un „tu".

Revolta împotriva sintagmei stă la baza întregii avangarde- - istorice, dar poate singur Kandinsky împinge această revoltă spre o altă posibilitate de a concepe arta, şi nu doar spre anti- artă. Raportul sintagmatic tradiţional e simţit ca absurd de către dadaism şi suprarealism. Dar dadaismul, în loc să se concentreze asupra axei asociative, cum face Kandinsky, izolează complet obiectul, care e rupt astfel de problematica sintagmatică fără să fie încărcat de acea potențialitate

lingvistică pe care o căuta Kandinsky. Acesta caută *semnificatul*, dadaismul indică direct, simplu şi ingenuu *referentul*.

în ceea ce priveşte suprarealismul, şi aici raportul sintagmatic e simţit ca absurd, dar tocmai această componentă va fi exploatată la maximum. Din această cauză, poate, înainte de a exista un *simbol* suprarealist, există o *atmosferă* suprarealistă, aceasta nefiind decât un raport sintagmatic batjocorit, denigrat, absurd.

Soluţia lui Kandinsky este total diversă: el crede că, pentru o reînnoire a conceptului de comunicare, limbajul nu mai trebuie privit ca un produs, ci ca o activitate.[1] Neagă de aceea nivelul sintagmatic şi se concentrează asupra celui asociativ. Nu se întreabă însă cum va putea comunica o astfel de operă construită după „o lege necunoscută", ci care sunt capacităţile comunicative ale fiecărui stilem. Apar coerente astfel lupta lui Kandinsky împotriva criticii de artă şi dispreţul său, abia mascat, faţă de spectatorul comun. Ştia, fără îndoială, că operele sale nu erau „terminate", nu erau structurate lingvistic în vederea „vorbirii-cu-cclălalt“, şi deci nu puteau fi recepţionate la adevăratul nivel nici de către critici, nici de către public. îşi dădea scama că operele sale erau cercetări de laborator („Improvizaţii", „Impresii", „Compoziţii") şi deci inteligibile pe deplin doar lui însuşi. înţelegea că operele sale nu ajunseseră la limanul dorit, că înainte de a ajunge la „a vorbi cu celălalt" se opriseră la „a vorbi cu sine", că operaţiile sale nu erau plenar comunicative, ci metalingvisticc, că făcea „artă despre artă", meta-artă.

în decursul acestor tribulaţii, el trece prin toate stadiile-li- mită ale dezvoltării lingvistice: de la *bâiguiala* egocentrică a copilului la *imaginea-semn,* de la contactul cu *imaginea- obiect* a omului paleolitic la *tăcere* — ca potenţă creatoare. Trece deci prin toate experienţele lingvistice importante, incluzând realitatea presocială a limbajului infantil şi pe cea antisocială

1 Distincţia era deja în patrimoniul gândirii lingvistice, la acea epocă, şi a fost stabilită de către Humboldt (*Thătigkeit-Werk)* încă din secolul al XlX-lea (*Ueber die Verschiedenheit des Menscblichen Sprachbaues,* 1836). Pentru reconsiderarea modernă a intuiţiilor hum- boldtiene, *cf* N. Chomsky, „Cartesian Linguistics: A Chapter in the History of Rationalist Thought", în *Teoria del linguaggio e linguistica generale. Sette studi*, Laterza, Bari, 1971, pp. 3 şi urm.

a tăcerii.

In tot acest travaliu rămâne însă vie conştiinţa limbajului ca activitate şi convingerea că rădăcinile limbajului trebuie căutate înainte de sintagmă şi făcând abstracţie de orice sintagmă.

Kandinsky, pierzând sensul contiguităţii, neagă orice limbaj istoric, în vederea recuperării realităţii primare a unui *Logos semantikos*} Vrea să piardă memoria istorică a obiectelor şi a expresiei raportului dintre obiecte. Nu se interesează de limbaj ca produs, ca operă, ci de limbaj ca activitate, ca facultate de a vorbi.[1]

2.17. Wassili Kandinsky: *„Pânza goală.* In aparenţă, cu adevărat goală, pătrunsă de linişte, indiferentă. Aproape năucită. In realitate, plină de tensiune, cu mii de sunete grave, suspendate. Puţin înspăimântată de posibilitatea de a fi violată. Dar docilă. Puţin înspăimântată că i s-ar putea cere ceva, cere doar îndurare. Ea poate purta orice, dar nu poate suporta tot. Exaltă adevărul, dar şi greşeala. Demască eroarea fără milă. Amplifică sunetul erorii până ce-l transformă într-un strigăt ascuţit, insuportabil.

Pânza goală e minunată, mai frumoasă decât anumite tablouri."[2]

Şi:

„Să ne aruncăm ochii pe o paletă acoperită cu culori: ochiul simte culoarea. Ii intuieşte proprietăţile. E vrăjit de însuşirile ei. Bucuria pătrunde adânc în sufletul spectatorului."[3]

Opera de artă stă, pentru Kandinsky, între zgomot şi tăcere. La întâlnirea între posibilitatea neţărmurită a paletei şi disponibilitatea infinită a pânzei albe. Opera de artă este de fapt un act. Actul prin care, din zgomot şi tăcere, se încheagă vorbirea.

Căutarea acestei conjuncţii a fost toată opera lui Kandinsky. Pe undeva se intuia şi pericolul: conjuncţia ultimă şi disperată, veşnică ameninţare, dar şi ultimă posibilitate a „autenticului" exprimării:

1 Din notiţele pentru lecţia a 7-a, sem. I, 1931, la Bauhaus: „La ce bun aceste lecţii ? A demonstra că toate se unesc la rădăcină, că totul este legat într-o unică activitate, Armonia. Armonia nu e în linişte, ci în ***panta rei.*** Armonia e viaţa în act" ***(op. cit.,*** p. 250).

2 W. Kandinsky, ***Pânza goală*** (1935), ***op. cit.,*** pp. 191-192.

3 W. Kandinsky, *Despre spiritual...,* p. 83.

„La urma urmelor, e mult mai bine să arunci cu propria paletă în pânză, să sfărâmi ghipsul sau marmura cu pumnul ori cu ciocanul, să le aşezi cu zgomot pe claviatura pianului, decât să scurmi fără vitalitate câmpul unei forme artistice tradiţionale şi moarte de mult timp. In primul caz mai există o posibilitate, infimă, e adevărat, de a obţine o notă vie, fremătătoare. La urma urmei, un fluture viu e de preferat unui leu mort. “[1]

2.18. O folosire cu adevărat roditoare a cercetărilor psiholingvistice în studiul fenomenelor artistice trebuie, credem, să lărgească în mod obligatoriu câmpul investigaţiilor până la circumscrierea unei „teorii existenţiale a afaziei", aşa cum preconiza Merleau-Ponty.[2] Ceea ce am încercat în

1 W. Kandinsky, Planul schematic..., în op. cit., p. 230.

2 Maurice Merleau-Ponty, *Phenomenologie de la perception,* Gallimard, Paris, 1945, p. 245. [Vezi şi *Fenomenologia percepţiei,* trad. de Ilieş Câmpeanu şi Georgiana Vătăjelu, Ed. Aion, Oradea, 1999 — *n. ed.]*

paginile de mai sus a fost, desigur, o primă şi cu totul insuficientă experienţă.

După părerea lui Merleau-Ponty, afazia loveşte nu atât judecata, cât „contextul experienţelor în care ia naştere judecata (...), mai puţin intelectul, cât imaginaţia productivă"[1].

In cazul artei abstracte, acest „context al experienţelor" este, desigur, foarte larg. Problemele comunicării estetice aveau ca fundament secole întregi de cultură figurativă.

Pentru Kandinsky, autenticitatea comunicaţiei se poate recupera doar în afara acestei culturi, ajunsă în impas. Vorbind elevilor de la Bauhaus[2] despre arta „primitivă", el o plasează în contextul unei prime şi originare culturi a umanităţii. Ceea ce urmează — cultura istorică a Occidentului — nu este, după părerea lui Kandinsky, decât o a doua „cultură". O cultură între ghilimele. Se înţelege aici intenţia, şi limita, lui Kandinsky: el vrea să inaugureze o a „treia cultură", care să reatingă autenticitatea celei originare. Ca operaţie istorică însă, tot ceea ce putea face era nu inaugurarea unei noi culturi, ci cel mult operaţia „Cultura".

Pentru Mondrian[3], arta modernă se înalţă pe temelia întregii culturi figurative europene. Această atitudine pe deplin afirmativă faţă de arta tradiţională, atât de singulară în cadrul avangardei istorice a secolului XX, se explică prin absolutizarea raportului dintre obiect şi imagine, între realitate şi artă sau — aşa cum am încercat să arătăm — între „eveniment" şi „formă". Se absolutizează rolul raportului sintagmatic în care, în cele din urmă, se integrează şi utopia lui Mondrian, unde existenţa umană ar trebui să devină un proces atemporal, sintagmatic, veşnic *inpraesentia:* „Aşa cum Arta Nouă se manifestă în ziua de astăzi

1 *Ibidem,* p. 264.

2 W. Kandinsky, Lecţia a 5-a, sem. II, 1931 (op. cit., p^288).

3 Am evitat în mod intenţionat atât problema precedenţei în ceea ce priveşte „invenţia" artei abstracte (un rezumat al problemei, în A. Gehlen, *Imagini ale timpului (Zeit-Bilder),* trad. rom. de Bucur Stănescu, Meridiane, Bucureşti, 1974, pp. 194 şi urm.), cât şi analiza operei şi gândirii teoretice ale altor pictori abstracţi de la începutul secolului (Malevici, Kupka şi Delaunay în primul rând), integrabile — fiecare cu nuanţările necesare — în cele două căi ilustrate de Mondrian şi Kandinsky.

în cadrul artei trecutului — care s-a prelungit până în timpurile noastre —, putem întrezări cum în cadrul civilizaţiei trecutului se tinde către Viaţa Nouă. Arta e capabilă să ne facă să înţelegem felul în care această viaţă nouă se va naşte. Lepădându-se de orice opresiune naturală, ea va sfârşi prin a se elibera de sub stăpânirea formelor particulare de orice fel şi, atunci, va produce, la fel ca arta, realizarea purelor relaţii."[1]

Abia sumar schiţată în aceste două poziţii net antagoniste, o lărgire a investigaţiilor psiholingvistice spre concluzii generalizatoare este poate posibilă. O „teorie existenţială" a afaziei implică însă un demers mult mai vast, care să cuprindă întreg fenomenul culturii contemporane, lucru care, desigur, depăşeşte limitele şi posibilităţile studiului de faţă.

1 Piet Mondrian, *Artă nouă, Viaţă nouă,* în H.L.C. Jaffe, *De Stijl 1917-1931,* trad. it., Milano, 1964, p. 350.



Postfață

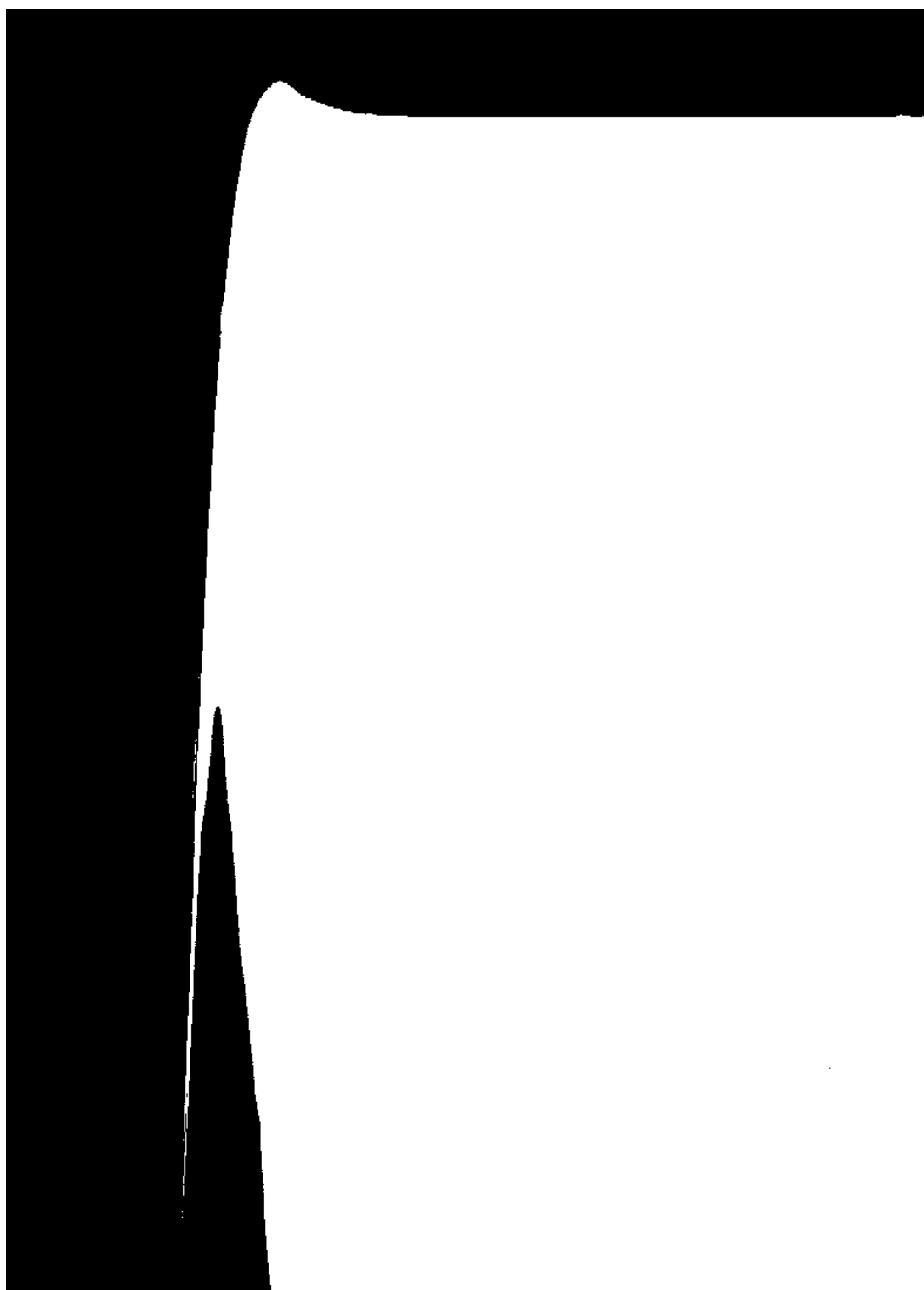
A republicam 2007 o carte de istoria artei apărută în 1981 poate părea, pe bună dreptate, un act temerar. Am şovăit la început. Luând cartea în mână, am surâs recitind anumite pagini (scrise între 25 şi 30 de ani), m-am uimit parcurgând altele, m-am bucurat şi din nou uimit descoperind pasaje care mi s-au părut reuşite, dar stranii şi străine la un loc, ca şi când ar fi fost scrise de un altul. In cele din urmă, învingând şovăielile şi reticenţele, mi s-a părut că republicarea se justifică. Două sunt motivele esenţiale care m-au hotărât că pasul merită făcut. Primul e de ordin personal şi priveşte în esenţă faptul că majoritatea temelor abordate aici, cu mintea şi instrumentele de lucru de care un tânăr intelectual dispunea în România anilor '70, au putut fi reluate şi duse mai departe în alte condiţii, pe alte meridiane şi cu alte împliniri. Rădăcinile acelor strădanii de mai târziu se află aici. Valoarea de laborator şi de arhivă pe care această carte o are, în comparaţie cu cărţile mele ulterioare, nu constituie însă, în sine, un motiv suficient pentru ca ea să revadă — cum se spune — „lumina tiparului". Există un al doilea motiv, mai adânc poate, mai general şi mai semnificativ. Asupra lui aş dori să zăbovesc mai mult. Parcurgând această carte ca şi cum ar fi fost scrisă „de un altul" — făcând deci acel „pas înapoi" care constituie însuşi miezul tematic al cărţii —, am perceput în ea un freamăt intelectual, o febră şi — iertată-mi fie expresia — un fel de aproape vinovată bulimie enciclopedică pe care cred că şi cititorul le poate sesiza. Consider

că ele nu-mi aparţin doar mie, ci unei generaţii. Unei generaţii încercate de istorie (dar a existat vreodată una care să nu fi fost?), unei *anumite* generaţii, aşadar, încercată de o *anumită* istorie — şi în luptă cu ea.

Cartea a apărut la sfârşitul anului 1981, când tocmai se declarase starea de asediu în Polonia şi când orice vis lua rapid alură de coşmar. Ea a avut, pe plan personal cel puţin, aspectul unui fel de mic miracol. Fără strădania unor oameni curajoşi, care pilotau, în pofida tuturor greutăţilor, fantastica Editură Meridiane (mă gândesc în primul rând la Modest Morariu şi la Victoria Jiquidi), cartea nu ar fi existat. Hotărâsem deja, din motive multiple şi inutil de înşirat aici, propria-mi strămutare într-un „dincolo", act care pe atunci echivala cu o dispariţie. Cartea purta în ca o ambiţie secretă: aceea de-a lăsa o urmă. Ambiţie nemăsurată ? Poate! Acum însă, după mai mult de un sfert de veac, micile orgolii s-au estompat şi privirea poate discerne în litera scrisă un sens secund, mai înalt. El trimite la voluptatea de a gândi liber şi la strădania de a căuta lumina — o lumină — atunci când afară se face întuneric, tot mai întuneric. El dezvăluie şi o anumită încăpăţânare: cea a unui intelectual care vrea, fie ce-o fi, să-şi facă meseria — care e cea a gândului, a descifrării de sensuri şi a dialogului — chiar pe întuneric, chiar pe frig, chiar pe bâjbâite. A gândi, a scrie şi a vorbi, la sfârşitul anilor '70 şi începutul anilor '80 în România, despre pictura venețiană, despre melancolia lui Georges de La Tour, despre cartea de pictură a călugărilor de la Athos sau despre pătratele magice ale lui Mondrian iradia o anumită aură subversivă, pe care ar fi poate nedrept s-o poleim azi peste măsură, după cum ar fi poate nepotrivit s-o facem să-şi piardă total strălucirea. Ca alte cărţi apărute în acea periodă, *Creatoful și umbra lui* îmbină subversivul cu baricada şi cu fugaN. Caracterul ei subversiv privea — atunci — cultura oficială şi insuportabila ei limbă de lemn, baricada de la care se revendica era una fragilă, făcută din cărţi şi din hârtie, fuga din care s-a născut era una între două rafturi de bibliotecă sau,

în acest caz special, în spaţiul imaginar al unui tablou. Această culegere de eseuri poate fi deci citită ca un eşantion a ceea ce a însemnat pentru o anumită generaţie actul cultural, cu amestecul lui de nesăbuinţă intelectuală şi responsabilitate morală. Dar aş îndrăzni să invit cititorul să evite o lectură pur nostalgică a cărţii. Dacă ea mai poate spune azi ceva, acest lucru se datorează, cred, faptului că febrilitatea intelectuală care o traversează nu este una a închidcrii, ci una a deschiderii. Soarta acestei cărţi a fost fericită, căci ea se înfăţişează azi nu ca o despărţire definitivă de o meserie — cea de interpret al imaginilor şi ideilor artistice —, aşa cum întru câtva fusese concepută, ci — lucru cu totul de neprevăzut atunci când a fost publicată pentru prima oară — ca un început de drum. Gândul care îi stă la temelie, cel al naşterii instanţei critice în însuşi actul de creaţie, e prezent în carte, înconjurat de anumite intuiţii de care autorul nu s-a dezis niciodată. Este motivul pentru care nici o literă nu a fost schimbată în text şi nici o notă de subsol nu a venit să completeze un aparat critic deja destul de încărcat al primei ediţii. Pentru însetaţii de informaţie bibliografică de azi, un simplu clic în internet ajunge pentru a le potoli setea. Ceea ce am considerat însă necesar, ţinând seama mai ales de progresele tehnice ale zilei, a fost reactualizarea calitativă a aparatului iconografic. La aceasta au contribuit cu profe- sionalitate Evelyne Perriard, Pierre-Yves Theler şi tehnore- dacţia editurii Humanitas. Existenţa acestei ediţii se datorează însă în primul rând interesului şi colaborării excelente cu care ea a fost onorată de Gabriel Liiceanu, Lidia Bodea şi Mona Antohi. Lor, tuturor, le mulţumesc.

Victor Ieronim Stoichiţă Fribourg,
Elveţia, iunie 2007



Indice de nume

Abu Ma'
Sar, 274
Ackermann,
J.S., 52, 205
Adhemar,
Helene, 250,
271
Adhemar, J.,
107 Adrian,
V.H., 188
Alberti,
Leon
Battista, 8,
77, 78, 84-
87, 90-93,
97, 113-118,
121, 122,
125 Alberti,
R., 244, 275
Alcobitius,
274 Anastos,
M.V., 22, 23
Antal,
Frederick :
52, 53, 71
Antohi,
Mona, 325
Antonello
da Messina,
74 Apelles,
80, 96
Ardinghelli,
Niccolo, 163
Aretino
(Pietro
Bacci, zis),
75, 76, 81,
82, 99, 110,
111 Aretino,
Spineiio, 48,
71, 82, 87,
90, 95, 98,
100, 105-111
Argan, G.C,
75, 82,
95,193,197,
198, 203,
207, 221,
266, 302,
308
Aristotel, 51,
52, 54, 84,
85,123,
125, 12
7, 128, 130,
132, 133,
135, 244,
245, 274
Armbruster,
A., 54
Arnheim, R.,
294
Augustin,
243

Aussunto,
R., 56, 65
Bachelard,
G.,
215,257,258
,263
Bagdasar,
N., 138
Baldinucci,
F., 192, 201,
202, 204,
205, 209-
211,213-
219, 221-
230
Baldung
Grien,
Hans, 260
Balgus, 170
Ballini,
Gaspare,
80, 84,
99, 101,
110
B
alt
ru
sai
tis
,
J.,
26
1,
26
2
B
an
di
ne
lli,
B
ac
ci
o,
16
0
B
an
d
m
an
n,
G.
,
24
2,
24
3
B
ar
bu
,
N.
I.,
13
2
B
ar
do
n,
Fr
an
şo
ise
,
25
0
B
ari
lii,
R.
,
86
Barocchi,

Paola, 81, 94, 99, 106
Barocei, Federico, 254, 255
Barthes, Roland, 281, 284, 285
Battisti, E., 76, 121, 215
Baudoin, Jean, 246, 247, 251, 262, 273
Baxandall, M., 86
Beccafumi, Domenico, 162, 190
Beccati, G., 82
Beethoven, L. van, 216
Bellange, Jacques, 246, 248
Bellarmino, Roberto, 229
Bellini, Gentile, 101
Bellini, Giovanni, 74, 75, 100,267
Bellori, G.-P., 201,209,255,275
Benedetti, abatele, 218
Berger, E., 43
Bergson, H., 306
Bernini, Domenico, 204, 206, 207, 214
Bernini, Gianlorenzo, 13, 192, **197,** 200-205, 208-225, 227, 228-230
Berti, L., 157, 159, 160
Bettini, S., 35, 40, 42
Bezdechi, Şt., 128
Bialostocky, J., 82, 206, 265
Bigot, T., 274
Biondo, M., 75
Birindelli, M, 219
Bloemart, Adriaen, 255
Bloemart, Cornelius, 255
Blunt, sir A, 109, 140, 203, 232
Boas, G., 279
Boccaccio, Giovanni, 64
Boccamazza, M., 110

Bocchi, Fr., 143, 147, 148, 150, 180
Bodea, Lidia, 325 Boeriu, Eta, 57, 66, 134, 268
Boethius, 121, 243
Bonicatti, M., 243
Bono, Pietro (Petrus Bonus Ferrarensis), 169, 170, 185
Bordone, Paris, 99
Borghini, Raffaele, 144, 161
Borromini, Francesco, 192, 197, 206, 207,215
Bosch, Hieronymus, 243, 249
Boskovits, M., 48
Boşca, T., 248 Branca, Savini, 107
Brandi, C, 20, 95, 119, 125, 189
Braniște, E., 28 Bratu-Stati, Smaranda, 14 Bratu-Stati, Şerban, 14 Brezianu, B., 40
Briganti, G., 192
Brockhaus, H., 33
Bronzino (Angiolo Torri, zis), 99, 100, 143, 148, 165 Brossin Du Mere, Georges, 227
Bruegel, Pieter, 141, 243
Brunelleschi, Filippo, 113-115, 149, 265
Bruno, Giordano, 187, 119
Buonarroti, Michelangelo, 13, 55, 80-82, 96-112, 114-116, 120-138, 140-142, 154, 156, 159-161, **175,** 199, 200, 211-213, 228
Busuioceanu, Oana, 74, 201, 255

Butti, abatele, 227
Cabasilas, Nicolae, 28
Callot, Jacques, 248
Calvesi, Maurizio, 188
Calwcy, G.D.W., 43
Camesasca, E., 107, 109, 110
Cantacuzino, D., 68
Cantimori, D., 86
Carandini, Silvia, 213
Caravaggio (Michelangelo Merisi da), 207,251,252, 263-269
Carpaccio, Vittore, 74
Cartojan, N., 35, 46
Cassirer, Ernst, 116-118, 123
Castelfranco, Giorgio da, 75,101
Castelli, Enrico, 197
Castiglione, Baldesar, 126
Catelanos, Frangos, 39
Cauquelin, Anne, 263
Cellini, Benvenuto, 162
Cennino, Cennini, 8, 42, 48-73, 78, 79, 86, 113, 114, 162""-
Cezanne, Paul, 310
Chantelou, Paul Freart sieur de, 192, 193, 195, 201, 204-210, 213, 215, 217-220, 222, 223, 225,227-229

Chaplin, Charlie, 288 Charpentier, F.-Th., 238, 271 Charpentrat, P., 192 Chastcl, A., 231, 243, 248, 249, 262, 272 Chatzidakis, M., 28, 36-39, 43 Chigi, Agostino, 107 Chiriţescu, Fl., 27 Chomsky, N., 317 Choux, J., 260 Cibinensis, Malchior Melchior von Hermanstadt), 170 Cicero, 97
Cieri Via, Claudia, 260 Cimabue (Cenni di Peppo, zis), 61, 224 Cinelli, Giovanni, 180 Cirri, A., 144,147,148,150,151, 154
Clapp, F.M., 144, 151 Clement din Alexandria, 20 Clements, R.J., 98, 121 Clouwet, A., 275 Colbert, Jean-Baptiste, 218 Coletti, L., 104 Colonna, Vittoria, 140, 175 Condivi, Ascanio, 129, 140 Constantin cel Mare, 18 Constantin V Copronymos, 22 Constantin VII Porfirogcne- tul, 29 Contardi, B., 197 Contarini, Alessandro, 92, 103 Cooper, F.A., 162 Copceag, D., 286 Corazzini, O., 143 Correggio
(Antonio Allegri, zis), 210 Corti, Jose, 215, 263 Corti, Raffaela, 158, 159 Corvino, Alessandro, 109 Coseriu, Eugenio, 317
Cosimo, ducele de, 159 Cox-Rearick, Janett, 144, 145, 147, 154, 157, 158, 163 Crocc, Benedetto, 76, 192, 197,
198, 278 Crudu, Ştefan, 97 Cummings, F., 267 Curtius, E.R., 54, 59, 85, 194 Cusanus, Nicolaus, 118, 131

Da Brescia, Moretto, 111 Da Carrara, Francesco, 48 Da Cortona, Pietro, 192 Da Fabriano, Gilio, 109 Daniello, Bernardino, 86, 91, 110 Dante, Alighieri, 56, 57, 66, 72, 127, 267, 268 Danti, Vincenzo, 64 De Berullc, Pierre, 239, 255 De Boccard, E., 28 Dc Bruyne, Edgar, 121 De Fusco, Renato, 277 De Ghcyn, Jacob, 269 De Givry, Grillot, 171 De Hollanda, Francisco, 80, 81, 98, 112, 120, 121, 129, 136, 137, 140, 141 Dclaunay, Robcrt, 320 Del Giallo, Jacopo, 94 Del Migliore, Francesco Leopoldo, 144 Del Sarto, Andrea, 99 De'Maffei, Fernanda, 22 De Maio, R., 140 Democrit, 246 Descartes, Rene, 217 Dc Tolnay, Ch., 144,145,151-158 De Vigenere, Blaise, 257 De Voragine, Jacobus, 50 Dewey, John, 279 Di Bicci, Neri, 71
Diderot, Denis, 5 Didron, A., 33, 43, 44 Dimaras, K.Th., 14 Dionisie din Furna, 14-18, 22, 32-36, 39-47
Dionisie (Pseudo-) Areopagitul, 20, 24, 27, 29, 68 Dodge Barton, Eleanor, 208 Dolce, Ludovico, 74, 76, 77, 79-81, 83, 84, 86, 87, 90-92, 94-107, 109-111
Donatello (Donato di Niccolo Bardi, zis), 211 Doni, A.F., 75, 99, 253, 254 D'Onofrio, C, 202, 223, 224 D'Ors, E., 194 Dossi, Dosso, 10 Doxara, Panaiotis, 40 Dubois, Cl.-G., 199 Dujcev, Ivan, 19, 29, 31 Durând, P., 33 Diirer, Albrecht, 141, 163, 188, 240, 243-245, 249, 251-255, 258, 263, 269-275 Duţu, Al., 223

Eco, U, 32, 115, 285
Edgerton, S.Y. Jr., 265 El Greco (Domenicos
Theotocopoulos, zis), 159
Eliade, Mircea, 131 Elpios Romanos, 28, 33, 45 Emiliani, A., 255 Epifanie din Cipru, 20
Eusebiu al Cezareii, 20 Eutihie, 37
Evdokimov, P., 20, 26, 27 Evola, J., 164,170,180,181,185

Fapon, Nina, 278 Fagiolo dell'Arco, Marcello, 211, 219, 221,265
Fagiolo dell'Arco, Maurizio, 162, 189-191,211,213,219, 221, 252 Faret, Nicolas, 227 Fatucci, 160 Fecioru, D., 22 Felibien, A., 220 Ferdinand de Medici
(mare-duce de Toscana), 148
Feti, Domenico, 254 Ficino, Marsilio, 76,122,131,141, 164, 168, 244, 245, 258 Filip II (rege al Spaniei), 148,149
Flammarion, I., 231, 243, 313
Florescu, V., 85, 86, 96, 98 Forlani-Tempesti, Anna, 145,156, 182
Forster, K.W., 145,155,156,158
Foucault, M., 190, 263 Francastoro, G., 86 Freud, S., 164 Frey, C., 61, 126, 129, 160 Fromentin, Eugene, 107
Furtenagel, Laux, 261 Fusco, Renato de, 277, 278

Gaddi, Agnolo, 48,49,59-62, 69 Gaddi, Taddeo, 59, 60, 66 Galenus, 52 Galilei, Galilco, 212 Garin, E., 124 Gehlen, A., 320 Gelb-Goldstein, 293 Georgescu, Eftimie, 34 Gerini, Niccolo di Pietro, 49 Gerolamo din Brescia, 81 Getto, G., 212
Ghenadie al Râmnicului, 16, 30, 34, 37, 44, 46 Gherardi, Cristoforo, 105
Ghiberti, Lorenzo, 61, 113, 114
Giedion, S., 305 Gilbert, C.E., 92
Giorgione (Giorgio da Castelfranco, zis), 74, 100, 101, 246, 247 Giotto di Bondone, 59, 60, 62, 64, 68, 72 Givry, Grillot de, 171
Gombauld, Jean Oger, 231 Gombrich, E.H., 100, 228 Gorgias din Leontinoi, 203 Grabar, A., 18, 19, 25 Graciân y Morales, Baltasar, 223 Grassi, L., 94
Gray, Camilla, 305 Grecu, V, 16, 32, 34,35 Griffith, D.L.W., 288 Grigore al Nyssei, 20 Grigore cel Mare, 20, 137
Grouvel, F., 232 Guarnati, Daria, 104
Guiraud, P., 286

Harossa, V., 107
Hartlaub, G.F., 263, 267
Haskell, Fr., 228
Hatzfeld, H., 214
Henric IV (rege al Franţei), 261
Heraclit din Efes, 127, 246
Heraclius (Pseudo-), 50
Hetco, Maria, 54
Hjelmslev, L., 286
Hocke, G.R., 188
Hollar, W., 255
Homer, 5,11
Horaţiu (Quintus Horatius Flaccus), 59,77,79,80,107,109 Huizinga, J., 258
Humboldt, W. von, 317 Ibn Essra, 274
Ignaţiu de Loyola, 229 Ioan Damaschinul, 22-24, 26 Ioan Gură de Aur, 46 Ionescu, Anca Irina, 217
Ionescu, S., 131 Iordachi Sin Mihai (Zugravul), 35 Isidor din Sevilla, 52
Ivănescu, Cezar, 132 Ivănescu, Maria, 132

Jaffee, H.L.C., 321 Jakobson, Roman, 281—283, 285-288, 291-293, 296, 298, 302, 303, 307, 311 Jamot, P., 238, 240 Jiquidi, Victoria, 324 Joyce, James, 10 Jung, C.G., 170, 190, 253

Kandinsky, Wassili, 276, 289-320 Kant, Immanuel, 138
Kegan, Paul, 52 Kircher, Ath., 261 Kitzinger, E., 18, 20, 25 Klein, R., 107
Klibansky, R., 243,245,251,254, 269,271,272, 274 Kohler, W., 302
Koyre, A., 167 Kris, E., 228 Kristeller, P.O., 125 Kupka, Frantisek, 320
Kurtz, O., 192

La Bruyere, Jean de, 226
Ladner, G.-B., 20 Laertius,
Diogenes, 261 Lafond, J., 243
La Fons, Jacques, 261
Lafontaine-Dosogne,
Jacqueline, 30
Lalanne, L., 218
Lancilotto, Fr., 90
Lapini, A., 143
La Rochefoucauld, Frangois, duce de, 226 La Tour, Georges de, 13,232-234, 236-238, 240, 243, 254, 255, 257-263, 267-275, 324 Lattanzio, 136 La Vallee, Claude de, 260 Lavin, Ir., 229 Lazarev, V., 27, 28, 36 Lăzărescu, G., 82 Le Begue, Jean, 67 Le Brun, Charles, 250 Leclerc, Jean, 268 Lee, R.W., 80 Leeman, A.d., 98 Leonardo da Vinci, 63, 78, 79, 81, 92, 114, 116-121, 124, 130, 131, 133, 141, 199, 200, 210, 265 Lermontov, M.I., 305 Leroi-Gourhan, A., 305 Liiceanu, Gabriel, 325 Lomazzo, Gian Paolo, 122, 135, 137, 141 Longhi, R., 80, 100, 264 Lorenzetti, Ambrogio, 68 Lorenzo il Magnifico, 164 Loth, Ulrich, 268 Lotman, I., 30 Lowenfeld, V., 308, 309 Ludovic XIII
(rege al Franţei), 227 Ludovic XIV (rege al Franţei), 201, 204, 225-228 Ludwig, G., 267 Luther, Martin, 136, 138 Luzio, P., 107
Macarie, Arhimandritul, 16, 32, 34
Macee de l'Epinay, Fr., 268 Maio, R. de, 109 Mâle, Em, 257, 260, 262, 265 Malevici, Kasimir, 320 Malle, L., 53 Maltese, C., 279 Mantegna, Andrea, 74 Marchesi, părintele, 229, 230 Marcus Aurelius, 131 Marinescu, I., 79 Marino, A., 203 Marino, Gianbattista, 205 Martinet, A., 284 Martini, Simone, 57 Masaccio, Tommaso din Ser Giovanni, zis 115 Maso, 61
Mathew, G., 18, 28 Mathicu, P., 257, 258 Mărculescu, S., 60, 223 Medici, Cosimo de, 159 Medici, Lorenzo de (zis II Magnifico), 164 Merleau-Ponty, Maurice, 319,320 Meumann, E., 329 Michiel, Marcantonio, 98 Miclău, P., 284 Migliore, F.L., 144 Migne, 24 Mignot, Jean, 52 Mihail Astrapas, 37 Mijkovic-Pepek, P., 37 Milanesi, G., 112 Milizia, Francesco, 143,192,^05^ 219
Millet, G., 28, 30, 35, 36
Milton, John, 200, 240 Mirot, L., 213
Moisuc, E., 138
Moliere (Jean-Baptiste Poquelin, zis), 283 Monaco, Lorenzo, 49 Mondrian, Piet, 276, 289-294, 329, 310-313, 315, 316, 320, 321, 324 Monod-Herzen, G.E., 169 Morariu, Modest, 324 Morelli, Giovanni (Ivan Lermolieff), 98, 289 Moretto, 111 Morisani, O., 290 Morpurgo-Tagliabue, G., 197,203 Morris, Ch., 279, 280, 283 Muratoff, P., 38 Musicescu, Maria Ana, 14, 35

Nandriş, Gr., 35 Nicco Fasola, Giusta, 95, 104 Nicollo di Pictro Gerini, 49 Nicolau, R., 30 Nicolson, G., 272, 274 Nietzsche, Fr., 215, 216, 222 Nifo, A., 76, 77 Noica, Constantin, 123 Nyholm, Esther, 99

Olms, G, 137 Ortolani, S., 97, 107
Ostrogorsky, G., 18, 22, 27, 32
Ottani Cavina, Anna, 233
Ouspensky, L., 21, 25

Paleolog, V.G., 78 Pallavicino, Sforza, 203 Palluchini, Anna, 93, 98, 107
Palluchini, R, 98,99,104,107,111
Panofsky, E., 44, 45, 68, 79, 91,

124, 125, 135, 206, 219, 237, 241-243, 251, 269, 271, 272, 274
Panselinos, Manuil, 34, 37, 40-43
Papacostea, C., 123 Papadopoulos-Kerameus, A., 33, 34
Papu, E., 223
Paracelsus (Philippus Aureolus Theophrastus Bombastus von Hohenheim, zis), 164, 167, 168, 170, 171 Pariset, F.-G., 234,244,249,250, 255
Parmigianino (Francesco Mazzola, zis), 162, 163, 187, 188, 190, 191, 249, 252-254, 265, 268 Parronchi, A., 95
Pascal, Blaise, 258, 259, 275 Pavel, Amelia, 79 Pavel (Saul, zis), 158, 173-175 Pedretti, C., 265 Perriard, Evelyne, 325 Perrault, Charles, 201, 202, 222, 223, 225, 227 Petrarca, Francesco, 57, 58, 72, 248
Petrova, Eva, 157, 158 Pevsner, N., 209 Picard, R., 233-235, 271
Piccolomini, Enea Silvio, 86 Pico della Mirandola, Giovanni, 127, 168
Piero della Francesca, 74, 118 Pino, Paolo, 74-79, 81, 83, 84, 87, 90, 93-100,104,105,108, 109
Pinturicchio (Bernardino di Betto, zis), 169 Pippidi, D.M., 79 Pitagora, 96, 122 Pittalunga, Mary, 107 Platon, 5,68,77, 85,122,123,125, 127, 128, 131

Pliniu cel Bătrân, 96, 99
Plutarh, 203 Pollak, O., 205
Pontormo (Jacopo Carrucci, zis), 13, 99, 143-145, 148, 149, 152-165, 167, 168, 171, 174-187, 189, 190, 249
Potra, Fl., 202
Poussin, Nicolas, 206-208, 275 Pozzi, M., 80, 107, 108, 110

Quintilian (Marcus Fabius Quintilianus), 54, 59, 85, 93

Radian, H.R., 258 Rafael (Raffaello Sanzio), 83, 96, 98-103, 107, 109, 111, 116,
126, 127, 134, 141 Ragghianti, C.L., 265 Rambervilliers, A. de, 249 Read, sir Herbert, 308 Reau, L., 183, 242, 252 Ricci, Pier Francesco, 158, 159 Ricoeur, P., 87 Ridolfi, C., 100
Riegl, A., 205
Ripa, Cesare, 33, 136, 137, 236, 237, 245, 247, 251, 253, 254, 256, 259-261, 268, 275 Ritsos, Andrea, 31 Romano (Giulio Pippi, zis), 98 Ronsard, Pierre de, 228 Rosemberg, Pierre de, 228, 268 Roskill, M.W., 101,103,104,108 Rossi-Landi, F., 280 Rosso Florentino (Giovanni Battista di Jacopo, zis), 162 Rousset, J., 227, 250, 257 Rubens, Pieter Paul, 243, 244 Ruju, S., 107
Ruwet, R., 281
Sachetti, Fr., 59, 66, 72 Saint Louis, Pierre de, 262, 271 Salviati, Cecchino (Francesco de' Rossi), 159, 160, 246 Sannazzaro, Jacopo, 164 Sansovino, Francesco, 75, 111 Sanvitale, Gian Galeazzo, 163 Saraceni, Carlo, 268 Sarduy, S., 212 Sartre, J.-P., 304 Saussure, F. de, 30,276,277,281, 283, 284, 287 Savini Branca, S., 107
Savoldo (Girolamo da Brescia, zis), 93, 99 Savonarola, Girolamo, 140
Saxl, F., 131,251,269,271,272, 274
Schiavone (Andrea Meldolla, zis), 111
Schlosser-Magnino, J., 51, 53, 56, 58, 66-69, 99, 253 Schultz, J., 105
Schwarz, H., 259 Sebeok, Th., 285
Sers, Ph., 318 Seuphor, M., 313
Simonides, 33
Slama-Cazacu, Tatiana, 284-286
Socrate, 259
Sodoma (Giovanni Antonio Bazzi, zis), 99 Sorte, C., 75, 81 Sotiriou, Maria G., 37 Spencer, J.R., 84, 204
Spengler, O., 196, 215 Sphun, Herta, 188 Starnina, Gherardo, 49 Stati, Ș., 14 Stcfano, 61 Sterling, Ch., 240
Stoenescu, Șt., 44

Stoicescu, N., 40 Stoichiţă, V.I., 63, 74, 80, 112, 126,147, 160, 164, 192, 194 Stumpf, C., 302 Sustris, Lambert, 255 Sypher, W., 194

Ştefănescu, I.D., 28

Tattarescu, Gheorghe, 34 Tănăsescu, Constanţa, 54 Teofan Bathas (zis Cretanul), 34, 39,41
Teofan din Agrapha, 14 Teofil (Theophylus Presbyter), 42, 50, 51, 55, 58, 59, 70 Tesauro, Emmanuele, 202 Theler, Pierre-Yves, 325 Theodor din Stoudion, 25 Theodorescu, Nicolae (zis Zugravul), 34 Thomas a Kempis, 229 Thuillier, Jacques, 232,233,235, 250
Tintoretto (Jacopo di Robusti, zis), 40, 99, 104, 110 Tita, Aurel, 226 Tiţian (Tiziano Vecellio, zis), 40, 74-76, 82, 93, 95, 98-105, 108-111, 153, 236, 238 Toesca, Ilaria, 251 Toma d'Aquino, 72 Torricelli, Evangelista, 212 Toscani, N.A1., 48 Tranca, Dumitru, 278 Trismegistos, Hermes, 169 Tzigara-Samurcaş, AL, 34

Ulea, S., 31 Ullmann, S., 285 Urban VIII, 221
Valdes, Juan de, 152,154 Van der Goes, Hugo, 119 Van der Leeuw, G., 19 Van Lennep, J., 188 Van Leyden, Aertgen, 254 Van Mander, Karel, 8 Varchi, Benedetto, 95 Vasari, Giorgio, 48, 49, 61, 64, 72, 76, 92, 99, 100, 105, 106,
125, 135, 140, 143, 145, 147-151, 153, 154, 156-163,
176, 180, 182, 185, 187 Vasile cel Mare, 17, 20, 25 Velâzquez, Diego Rodriguez de Silva y, 226, 263 Venier, Zuanantonio, 98 Venturi, L., 54-56, 64, 70, 105, 110,121 Verga, C., 265 Verheyen, E., 267 Vermeer din Delft, 226 Veronese (Paolo Cagliari, zis), 40, 111
Verrocchio, Andrea del, 211 Vianu, T., 200 Vico, Giambattista, 278
Vignola (Jacopo Barozzi, zis), 122
Villani, Filippo, 53, 61
Vincenţiu din Beauvais
(Vincentius Bellovacensis), 55, 56
Vitellus (Vitello), 72 Vitruviu (Marcus Vitruvius Pollio), 61, 68
Vivarini (familia), 74 Voboudt, P., 297 Voinescu, Teodora, 40 Von Ivanka, Endre, 35 Vossler, K., 107, 111 Vrubel, Mihail, 305
Wagner, Richard, 216 Walter von der Vogelweide, 248 Weber, Max, 198
Weinberg, B., 91 Weisbach, W., 243, 244 Whitehead, Alfred North, 315
Wind, E., 127, 237 Wittkower, Margot, 224 Wittkower, Rudolf, 211,216,224 Wolfflin, H., 193, 206, 215 Worringer, W., 305 Wright, Chr., 272, 274
Xyngopoulos, A., 36, 38-41

Yates, Francis A., 169, 187

Zeri, Fr., 193 Zeuxis, 78, 85 Zevi, Bruno, 313 Zosima, 169 Zuccaro, Federico, 137 Zugravu, Gheorghe, 30, 34, 44, 46

Cuprins

I
Zeus, Hermes şi fluturii.. 5

II
Cartea de pictură a lui Dionisie din Furna. încercare de definire structurală... 14
1. Textul 14
2. Subtextul.. 17
3. Contextul 29
4. Text - context - subtext 39

III
Cennino Cennini şi gândirea despre artă în Prerenaşterea italiană... 48
1. Arta ca meserie... 48
2. Arta ca fantezie 55
3. *Ars - ingenium - traditio*.. 58
4. *Natura - exemplum - forma*...................................... 62

IV
Critica de artă la Veneţia şi dilemele picturalităţii.. 74
1. Culoarea ca manifestare a „frumuseţii imanente"... 74
2. Demonstraţia teoretică a valabilităţii cromatismului. Pictura şi retorica... 83
3. Demonstraţia istorică. Tiţian şi Michelangelo . . 96

V
Note introductive la o posibilă poetică a Iui Michelangelo...
1. Note asupra teoriei artistice în Quattrocento ....
2. Leonardo da Vinci — opera ca *imago mundi*. .
3. Michelangelo — opera ca *centrum mundi*
4. Michelangelo şi manierismul................................
5. Sub semnul lui Saturn..

VI

Testamentul lui Pontormo.
Introducere la o poetică alchimică...................................
1. Testamentul lui Pontormo....................................
2. încercări de reconstituire.......................................
3. Ipoteza ermetică ....
4. Mântuirea ca proces alchimic ....
5. Alchimia ca *Ars Regia*.
Opera de artă ca *Opus Magnum*................................
6. Despre „sublimarea" imaginii în manierism . ..

VII

Gianlorenzo Bernini.
Introducere la o poetică barocă..
1. Posibilul baroc ....
2. Elemente ale epocii berniniene ....
3. Note pentru o tipologie a artistului baroc

VIII

Melancolia II. Eseu despre poetica şi simbolica
lui Georges de La Tour............................. 232
1. Amor Sacru-Amor Profan 234
2. Melancolia lui Iov...240
3. Magdalena, Thais şi lumânarea...............................250
4. Oglinda şi compasul..259

IX

Două tipuri de afazie şi originile artei abstracte.
Kandinsky şi Mondrian 276
0. Similaritate şi contiguitate 276
1. Combinare şi selecţie 284
2. Afazia de similaritate (Mondrian)
şi afazia de contiguitate (Kandinsky)....................289

Postfaţă...323

Indice de nume 327

[3] Acest articol era deja încredinţat tiparului — în prima sa versiune — când ne-au ajuns la cunoştinţă două contribuţii de dată mai recentă privitoare la iconografia ultimei opere a lui Pontormo: aceea semnată de Eva Petrovă, „Pontormovy Fresky v choru San Lorenza. Rekonstrukce zniceveho dela", în *Umeni,* 19, 1971, 4, pp. 321-357 şi aceea semnată de Raffaela Corti, „Pontormo a San Lorenzo: un episodio figurativo dello « spiritualismo » italiano", în *Ricerche di Storia dell'Arte,* 6,1977, pp. 5-36. Ii sunt dator profesorului Jan Bia- lostocki pentru amabilitatea cu care mi-a atras atenţia asupra articolului doamnei Petrovă.

Eva Petrovă (vezi mai ales pp. 331-351) citeşte decoraţia de la San Lorenzo ca pe o ilustraţie dantescă. Pentru a ajunge la o coerenţă

că întregul registru inferior rămâne nelămurit în reconstituirea propusă de Raffaela Corti. Nu reuşim să vedem nici o legătură (şi de altfel nici autoarea) între aceste scene şi *Beneficio di Cristo.*

[1] *Cf.* Francis A. Yates, *Giordano Bruno e la tradizione ermetica,* Laterza, Bari, 1969, p. 39.

[1] Uneori, fazele *Opus*-ului au o ordine diferită. Există o altă fază importantă (*Citrinitas-Xanthosis*, uneori substituită de *Viriditas).* In multe texte alchimice apar însă doar cele trei faze canonice.

[1] Jaques Van Lennep, Art et alchimie, Etude de l'iconographie bermetique

et de ses influences, Meddens, Bruxelles, 1966.

[1] Barocul nc oferă și cazul extrem în care Ipoteza este sondată în valenţele adânci ale Incertitudinii. Acest caz extrem este cel al lui Borromini. Dacă Bernini reprezintă culmea „posibilului" baroc, Borromini reprezintă momentul de dublu. Demersul său vizează Imposibilul. Sinuciderea lui Borromini nu este, desigur, decât limanul existenţial al acestui demers.

[3] *Cf.* Baldinucci, *ed. cit.,* p. 142: „(Bernini a avut) un spirit atât de puternic (încât a reușit) să facă piatra atât de ascultătoare faţă de mână, ca și cum ar fi fost aluat sau ceară." Şi Domenico Bernini, *Vita del Cavalier Gio. Lorenzo Bernini...,* Roma, 1713, p. 149: „Prinînsușirea cea mai de preţ a dălţii sale, el a învins rezistenţa marmurii, pe care a făcut-o supusă, asemenea cerii."

Bernini nu este totuși singurul artist baroc la care apare această problemă. Borromini, marele său rival, face și el o „arhitectură de ceară" (*cf.* F. Baldinucci, *Notizie de'professori del disegno da Cima- bue in qua,* Florenţa, 1773).

[3] O. Spengler, *op. cit.,* I, 1, 16, pe urmele lui Nietzsche care în *Menschliches,Allzumenschliches,* 1,219, spunea: „Spiritul Contrareformei este spiritul muzicii moderne (...). Muzica a fost Contrarenaşterea în câmpul artei (...). Dacă muzica lui Beethoven ar muta din loc pietre, cred că ar face acest lucru mai degrabă în stilul lui Bernini decât în cel antic." (Ultima propoziţie face parte din fragmentele postume.)

[1] Chantelou, *4 iunie, ed. cit.,* p. 192.

[1] Fr. Nietzsche, *Menschliches, Allzumensckliches,* 1,219 (fragment postum).

[5] C. d'Onofrio, *op. cit.,* p. 66.

[2] Paradigma teatrală a existenţei este clar indicată de Bernini în- tr-una dintre comediile sale: „Odată" — spune Baldinucci — „a închipuit un epilog care se desfășura în două săli de teatru, iar în fiecare dintre ele se afla lumea care asista la reprezentaţie. Cei care erau în adevăratul teatru, adică persoanele cele mai cunoscute şi demne de stimă, se vedeau întruchipate, cu măști atât de fidele, în teatrul celălalt, încât era o uimire generală. O scenă se vedea din faţă, iar cealaltă din spate, şi fiecare își juca rolul său" *(ed. cit.,* p. 152).

„neerlandeză[11] a formării lui La Tour. A se vedea: Anna Ottani Cavina, „La Tour alPOrangerie e il suo primo tempo caravaggesco[11], în *Paragone,* XXIII, 1972, nr. 273, pp. 3-24 şi A. Blunt, „Georges de La Tour at the Orangerie[11], în *The Burlington Magazine,* XXIV, 1972, nr. 833, pp. 516-525.

Georges de La Tour au Musee d'Epinal", în *Gazette des Beaux-Arts,* 1936, pp. 102-112; F.-G. Pariset, *op. cit,* pp. 194-200.

[2] *Cf.* H. Schwarz, „The Mirror in Art", în *The Art Quarterly,* XV, 1952, pp. 97-188.

[2] *Cf.* R. Klibansky, E. Panofsky, F. Saxl, *op. cit.,* pp. 288-289.

[3] în *Essais de linguistique generale*, Ed. de Minuit, Paris, 1963, trad. de R.

VII

Ruwet, pp. 209-248, după care cităm. **I**

[2] „întotdeauna arta a exprimat relaţia rectangulară, chiar dacă acest lucru nu s-a întâmplat într-un mod determinat (...). Prin claritatea şi plasticitatea formelor naturale, arta non-figurativă a făcut ca relaţia rectangulară să fie tot mai determinată până când, în fine, a fixat-o cu ajutorul liniilor libere care se încrucişează şi par a forma patrulatere" (P. Mondrian, *Arta plastică, pura artă plastică,* 1937, în *op. cit.,* p. 144).

[1] „Limbajul formelor şi al culorilor, regulile de combinaţie ale tensiunilor sunt aceleaşi pentru toţi oamenii. Noua teorie e universală şi de aceea trebuie împărtăşită[11] (Ph. Sers, ***Comentariu la lecţiile lui Kandinsky de la Bauhaus*, *op. cit.,*** p. 214).